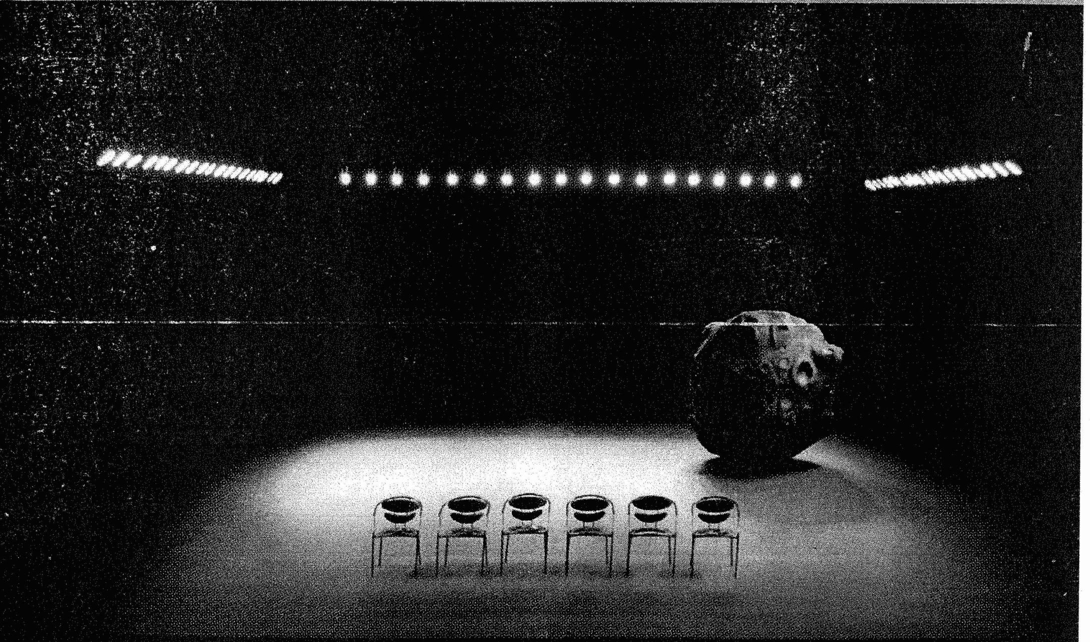
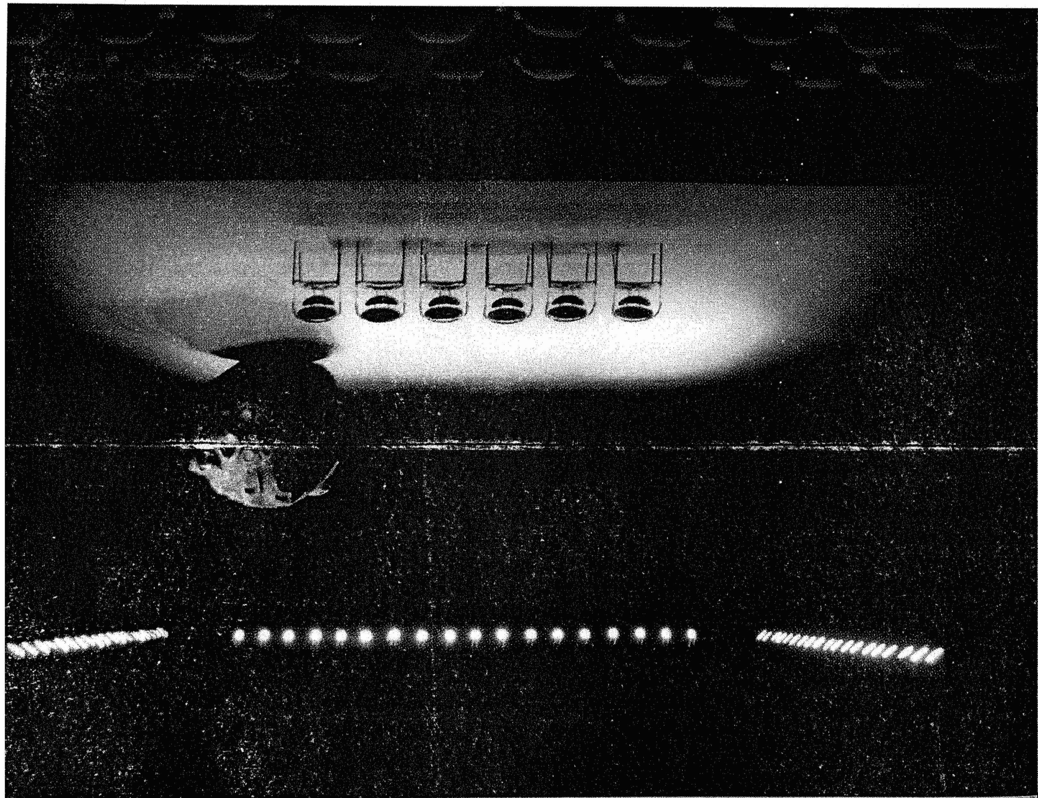
ANA PAIS

RITMOS AFECTIVOS NAS ARTES PERFORMATIVAS



Edições Colibri

RITMOS AFECTIVOS NAS ARTES PERFORMATIVAS • Ana Pais



Como se estabelece a relação entre cena e público na sua dimensão afectiva? Que elementos criam e condicionam essa relação? Que papel desempenha o espaço cénico, a arquitectura da sala ou a configuração sensorial? E como se processa essa relação? Que impacto tem no público e, inversamente, em quem está em cena? Como nomear e descrever essa dinâmica sensível e irrepetível? Que tipo de vocabulário poderá descrever a qualidade sentida da experiência teatral? Por que razão os actores, performers ou bailarinos, geralmente, têm dificuldades em traduzir por palavras o que sentem quando estão em cena? Este livro procura responder a estas e outras questões relativas à relação entre actores, performers e bailarinos e o público, do ponto de vista do movimento recíproco dos afectos gerado em cada espectáculo.

PATROCÍNIO
fundação GDA

RITMOS AFECTIVOS
NAS ARTES PERFORMATIVAS

ANA PAIS

RITMOS AFECTIVOS NAS ARTES PERFORMATIVAS

Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

PAIS, Ana, 1974-

Ritmos afectivos nas artes
performativas. – 1ª ed. – (Extra-colecção)
ISBN 978-989-689-773-4

CDU 729

Título: Ritmos Afectivos nas Artes Performativas

Autora: Ana Pais

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Raquel Ferreira, a partir de fotografia de Nadia Lauro

Depósito legal n.º 440 816/18

Lisboa, Outubro de 2018

Nota: Por decisão pessoal, a autora não escreve segundo o Acordo Ortográfico de 1990

Índice

Agradecimentos 9

| **Capítulo 1**

Introdução: Cartografia de um território invisível

A relação cena-público 11
A cena: produção de efeitos 14
O público: percepção de efeitos 18
Modelos de participação 20
O encontro 26
A Teoria dos Afectos – paradigma emergente 33
Conceitos 48
Materiais e métodos 54

| **Capítulo 2**

Contextualização da relação cena-público

Figurações culturais do público no Teatro Ocidental 61
Noção clássica: a passividade como estado receptivo 66
Antiguidade: sangue, espíritos e emoções 66

Do Renascimento ao Barroco: hierarquias do espaço 71
Os mecanismos das emoções 74
Noção moderna: a passividade do espectador como inacção e confinamento 81
Wagner e a manipulação da atenção 84
Zola e o isolamento do actor 87
Disciplina do público e a ideia de nação 89
A fisiologia das emoções 91
Questionando a passividade do espectador: as vanguardas 95
Das proto-performances modernistas aos anos 60/70 95
"Não basta atirar-lhes com maçãs" ou de como eliminar o público 103
O espectador contemporâneo: ambivalência, interacção, participação 108
Decisões, tarefas, estar presente 114
Público participante: percepção como actividade 117

| **Capítulo 3**
O movimento da comoção em três espectáculos contemporâneos

Aproximação a um movimento de afectos 123

1. Partituras afectivas: *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza*, de Vera Mantero e convidados 130
Abrindo crateras 130
Práticas radicais: a Beleza 133
Padrão poético: entrelaçar corpo-palavra-espaço 135
Estratégia do estranhamento: escutando a coreografia 139
Estratégia encantatória: *you do something to me* 142

2. Temporalidades afectivas: *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had it So Good)*, de *Gob Squad* 154
Materializar fronteiras para as subverter 154

Intimidade mediada 159
Recriações (*reenactments*) como práticas de encontros íntimos 168

3. Paradoxos do teatro imersivo: *Sleep No More*, de Punchdrunk 175
Condições de imersão 175
Sleep No More: o espectáculo 179
Atmosferas sensoriais: espaços tácteis e enredos sonoros 186
O espectador-*voyeur* 190

| **Capítulo 4**
Comoção: a relação cena-público como um movimento conjunto de afectos

Sabem porque sentem 195
"Lá": o lugar do acontecimento poético 199
Sentir o público 204
Ressonância afectiva 210
Atenção e tensão 212
Ritmos 220
A circulação de afectos no acontecimento teatral e suas implicações estéticas 233

| **Concluindo** 239

| **Bibliografia** 249

Agradecimentos

O meu agradecimento à Fundação para a Ciência e Tecnologia (Departamento de Formação Avançada) pela bolsa de doutoramento que me garantiu as condições necessárias para realizar esta investigação; aos meus orientadores Professora Maria João Brilhante, Professor Nuno Nabais e Professora Christine Greiner pelas suas atentas e oportunas considerações ao longo da pesquisa; à Eleonora Fabião e à Maria Filomena Molder pelo profundo cuidado das suas leituras e sugestões; ao António Loja Neves pela sua inestimável revisão e amizade.

Para o António Loja Neves, meu eterno amigo.

| Capítulo 1
Introdução: Cartografia de um território invisível

A relação cena-público

Existe um território invisível numa obra ao vivo que reclama um pensamento crítico: a relação entre cena e público, mais concretamente, a sua dimensão afectiva. Repensar esta relação obriga, por sua vez, a interrogar qual a função do público na circulação de afectos e qual o impacto destes sobre a constituição estética do acontecimento teatral. Várias questões motivaram esta pesquisa: de que modo a condição de co-presença do público no acontecimento teatral afecta o seu acontecer? Qual a razão de atribuir ao público um estatuto passivo, como predica a tradição teatral do Ocidente? Que tipo de relação se estabelece entre cena e público? Que elementos criam e condicionam essa relação? Que papel desempenha o espaço cénico, a arquitectura da sala ou a configuração sensorial no estabelecimento dessa relação? E como se processa esta relação? Que impacto tem a relação com o público sobre o fazer artístico e, consequentemente, sobre a dimensão sensível e efémera da obra, que emerge desse fazer? Como nomear e descrever a relação sensível que se estabelece entre cena e público, de forma distinta e única, a cada espectáculo? Que tipo de vocabulário poderá descrever a qualidade sentida da experiência teatral? Por que razão os actores, performers ou bailarinos, geralmente, sentem dificuldades em traduzir em palavras a relação que estabelecem com o público e o modo como o percepcionam? Como se explica que estas realidades concretas e fundamentais para o acontecimento teatral sejam, ainda hoje, apenas pensadas enquanto fenómenos mágicos, inexplicáveis, indizíveis?

A proposta central deste volume consiste em examinar os contornos sociais, afectivos e estéticos da relação cena-público com vista à compre-

ensão da sua função constitutiva para o acontecimento teatral. Particularmente, procuro repensar a performatividade dos afectos nessa relação e elaborar uma proposta teórica a partir do conceito de comoção, um movimento recíproco de afectos que tem impacto na qualidade sensível do acontecimento teatral.

Num primeiro momento, situo este tópico no discurso das artes performativas, mostrando como pouco tem sido pensado e escrito sobre esta premissa fundacional das artes vivas porque tendemos a aceitar a relação cena-público com um dado *a priori*. Parece-me importante interrogar aquilo que se dá por garantido em função do modo como essa relação foi sendo configurada historicamente pelo espaço cénico, cuja evolução correspondente a diferentes noções de espectador. Isto será feito cruzando dados da Teoria do Teatro e Teoria dos Afectos. Na posse destas ferramentas, analisarei as estratégias estéticas a que três espectáculos contemporâneos recorrem para convidar o público a participar numa relação particular com a cena, a saber, *Até que um Dia Deus foi Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza (AQD)*, de Vera Mantero, *Gob Squad's Kitchen – You Never Had it So Good*, pela companhia anglo-germânica Gob Squad, e *Sleep No More*, pela companhia londrina Punchdrunk. A diversidade do material que oferecem permitiu-me reconhecer um círculo vicioso do qual ainda somos reféns: por um lado, não temos palavras para falar sobre o fenómeno concreto e material da relação cena-público e, por isso, ela é tendencialmente mistificada como algo mágico e inexplicável; por outro lado, como herdamos séculos deste processo de mistificação, facilmente acreditamos que não existem palavras para descrever aquela relação. O que procuro fazer é, justamente, encontrar essas palavras. Para tal, sabia-o, era preciso uma ajuda de quem vive a experiência da cena e da repetição teatral por dentro. Junto de actores, bailarinos e performers recolhi vocabulário, imagens e sensações, procurando um campo semântico de nomeação e descrição da relação cena-público. Com base, quer neste glossário quer na análise e na minha experiência dos espectáculos abordados, proponho o conceito de comoção, como movimento conjunto de afectos, e o de ressonância afectiva, como função de ampliação e intensificação de afectos por parte do público, para nomear o que (nos) acontece durante um espectáculo.

As diferentes práticas teatrais em análise apresentam pontos de vista distintos sobre o uso do espaço cénico e sensorial, que problematizam e

emblematizam as múltiplas soluções disponíveis para pensar o modo como a relação cena-público se pode estabelecer e porquê. Embora o lugar do público no acontecimento teatral tenha vindo a ser reinventado nas práticas teatrais desde os anos 60/70, sobretudo desde o surgimento da performance arte e dos variados formatos participativos que surgem no seu encalço em diversas práticas artísticas, esse lugar raramente tem sido alvo de questionamento. Sendo uma premissa fundamental para o acontecimento teatral, é imperativo que as práticas recentes e os modelos tradicionais sejam pensados e interrogados com a profundidade que o assunto exige. De igual modo, a centralidade que tem a dimensão afectiva do teatro, em particular, as emoções e os efeitos em jogo na arte teatral, quer para os fazedores quer para os espectadores, não encontra um universo de importância correspondente nas investigações dos Estudos de Teatro ou dos Estudos de Performance. Ao recorrer a instrumentos do emergente paradigma da Teoria dos Afectos para pensar a relação entre cena e público, ensaia-se uma forma de colmatar as tais lacunas, apresentando contributos para a ainda incipiente intersecção entre este paradigma e os estudos de teatro ou performance.

Privilegiar os afectos na relação cena-público permite tocar em pontos-chave da natureza estética do teatro e demonstrar que a razão pela qual a presença do espectador é condição necessária prende-se não somente com a natureza social do encontro, gerador de afectos recíprocos, mas também com a performatividade dos afectos, partilhada por actores e público. A tese que procuro desenvolver é a de que a atmosfera afectiva criada e transmitida pelo público re-afecta a cena na medida em que os afectos são performativos, "fazem coisas" aos corpos em cena. Sendo matéria concreta da relação cena-público, a transmissão dos afectos do público tem consequências estéticas. Considero, assim, que amplificar e intensificar afectos, colocados em circulação a cada espectáculo, é a função do público.

Os Estudos de Teatro e de Performance têm pensado separadamente a cena e o público, e apenas de forma muito esporádica a relação cena-público propriamente dita. Dos estudos que enveredam por esta direcção, poucos são os que abordam a questão afectiva, essencial na história do teatro mas raramente considerada relativamente à especificidade efémera e co-presencial do encontro teatral. A proposta é, pois, pensar a relação cena-público do ponto de vista dos afectos, em particular, da sua performatividade, com as ferramentas que o campo emergente da Teoria dos Afectos oferece, nomeadamente os modelos de circulação dos afectos de Teresa Brennan e Sara Ahmed, que sublinham o seu poder performativo.

A cena: produção de efeitos

A relação entre cena e público tem sido pensada sobretudo em termos dos efeitos que a cena produz, isto é, do ponto de vista da construção da obra. O espectáculo como enunciado codificado assente numa prática sociocultural tem merecido atenção privilegiada a partir do momento em que se destaca do texto dramático. Sob este prisma, evidenciam-se aspectos da relação com o público que dizem respeito ao modo como o fazer artístico cria pactos (ficcionais) com o espectador, como comunica, como o implica na sua construção e como o transforma. O questionamento é, porém, unilateral: como a cena afecta o espectador?

Quando os Estudos de Teatro se autonomizam da tradição literária e filológica, dominante até aos anos 60/70, o espectáculo torna-se um objecto de análise de pleno direito. Este é um momento marcante para o campo na medida em que passamos a dispor de abordagens que consideram com igual rigor e importância palavra, som, luz, adereços, cenário, actor, enfim, todos os elementos cénicos que configuram a teatralidade. A interpretação de significados da cena – o texto performativo – e a experiência cultural do teatro – o ritual – são os aspectos nos quais se concentram as reflexões académicas, ancoradas em ferramentas de análise da semiótica e da antropologia, respectivamente. À luz destes modelos, a relação com o público é entendida como um processo de comunicação no qual o espectador é um intérprete, ou uma prática cultural na qual o espectador é um participante.

Por um lado, concebendo toda a actividade humana como produtora de sentido e assumindo que todas as suas manifestações constituem um texto passível de ser interpretado, a semiótica proporciona uma abordagem do espectáculo como um texto, "o texto performativo" (Bartolucci 1968; Schechner 1985; De Marinis 1982) uma composição de signos resultante da articulação das diversas linguagens teatrais. Isto levou a uma produção académica extensiva sobre a cena e sobre os seus processos de criação de sentidos, abertos a múltiplas interpretações (Ubersfeld, 1977, Elam, 1980, Carlson, 1990, Fischer-Lichte, 1992). A semiótica permitiu ler os efeitos do acontecimento teatral, abri-lo e interpretá-lo com instrumentos de análise que enriquecem a nossa compreensão da arte. Naturalmente, não foi apenas o teatro que passou a ser visto nesta perspectiva mas todas as artes que se oferecem a um acto de interpretação, isto é, cujos elementos estejam sujeitos a infinitas e complexas leituras.

Por outro lado, o quadro teórico da antropologia, e em particular o trabalho de Victor Turner sobre o ritual e o jogo (*play*), permitiu pensar o teatro enquanto prática social inscrita num contexto cultural amplo, bem como reflectir sobre práticas não-artísticas à luz do novo conceito operativo: a performance. Tanto o ritual quanto o jogo são comportamentos instintivos e gregários que partilhamos com os animais, com a diferença de que, após o cumprimento das suas funções de sobrevivência, aprendizagem e sociabilização, se mantêm como fonte de criatividade e lazer na vida adulta do ser humano (Schechner, 1977). Reconhecendo no teatro características ritualísticas, tais como a liminaridade do espaço e do tempo, a reunião de uma comunidade e a capacidade de transformação, Richard Schechner (1985) instituiu o paradigma antropológico, aquando da criação dos Estudos de Performance nos anos 70 (*Performance Studies*), na Universidade de Nova Iorque. O novo campo académico propõe-se ampliar o objecto de estudo, considerando performance não apenas a performance artística mas englobando todas as práticas culturais em que há um investimento de acções no espaço público, a saber, manifestações, eventos desportivos, excursões turísticas, entre outras. Emergindo em resposta teórica às práticas dos colectivos teatrais, dos movimentos da dança pósmoderna, das artes visuais que confluíam no novo formato artístico da performance arte, o prisma antropológico repensa politicamente todos os tipos de performance em que o corpo assume um lugar de destaque.

No trabalho desenvolvido em conjunto com Turner, Schechner recorre ao conceito de *communitas*, para redimensionar a função artística e política da performance. Segundo Turner (1974), *communitas* caracteriza as relações estabelecidas em zonas liminares entre aqueles que participam do ritual com laços directos, não racionais e igualitários. Distinta de comunidade, *communitas* é um estado que surge de geração espontânea e instaura uma relação não-mediada entre os participantes do ritual – actores e espectadores –, à margem das normas sociais (Turner apud Schechner 2002, 71). Sob este prisma, Schechner defende o encontro promovido pelo teatro/performance como um encontro total, de relações privilegiadas e, especialmente, não-mediadas, entre os intervenientes. Esse encontro implica uma transformação – política, social, artística – decorrente da natureza ritual do acto que gera a *communitas*. Ao sublinhar a importância do potencial transformador da performance arte como efeito ritualista, por excelência, Schechner valoriza, assim, o encontro presencial que o espectáculo instaura, desvinculando-o da matriz

dramática do texto. O espectador participa da acção, que tem por efeito a sua transformação.

A questão da imediatez do encontro teatral é, contudo, controversa. Nos anos 90, foi aceso o debate sobre a característica presencial da obra ao vivo (*liveness*), supostamente criando uma relação não-mediada entre actores e espectadores, por oposição à omnipresença da mediação tecnológica e mediática, característica da sociedade contemporânea. Protagonizado por duas figuras cimeiras da academia norte-americana, este debate polariza-se entre a posição essencialista de Peggy Phelan (1993) e a posição historicista de Philip Auslander (1999). Phelan sustenta que a promessa da performance decorre de um entendimento do valor do irrepetível e do momento único da experiência, isto é, do que não é valorizado social e culturalmente pela economia de reprodução e pela hegemonia do visível, reclamando necessariamente uma revisão da hierarquia de valores que o Ocidente atribui aos sentidos. Criticando esta posição, Auslander defende que os simulacros e o espectáculo, de tal modo omnipresentes na vida quotidiana, esbatem as fronteiras entre o autêntico e o mediado. A percepção mediada é, portanto, inescapável, mesmo num acontecimento ao vivo.

Unmarked. The Politics of Performance (1993) é um estudo incontornável sobre a especificidade das obras ao vivo, do "Ser da performance"[1]. No capítulo intitulado "The Ontology of Performance. Representation without Reproduction", Phelan descreve a natureza da performance articulando três vectores principais: a efemeridade, a irreprodutibilidade e a produção de subjectividade. Tradicionalmente, associamos a efemeridade às artes de palco, motivo para ocuparem a base da hierarquia de valor das artes na civilização ocidental. A proposta de Phelan elabora este carácter da performance do ponto de vista ontológico, argumentando que, para existir, a obra reclama o seu desaparecimento, precisa de se esgotar, de se consumir inteiramente. De facto, só quando o espectáculo termina podemos dizer tê-lo visto, só quando chegamos à zona difusa entre o último silêncio e o primeiro aplauso, o espectáculo existe na sua plenitude. O presente é a condição ontológica da performance e todas as reproduções, todas as formas de registo ou documentação se tornam uma traição a essa natureza efémera, resgatando-a, por isso, da economia da reprodução, produzindo subjectividades que resistem a políticas de circulação de bens. Se a visão constitui um paradigma de dominação e controlo, a performance resiste-lhe através do invisível que lhe assiste e a constitui no seu aparecimento efémero em cena. Aquele presente que se oferece como condição ontológica jamais poderá acontecer de novo, logo, cada repetição será constitutivamente diferente, um novo acto prestes a desaparecer, no invisível, no inconsciente, deixando o seu rasto na memória (Phelan 1998, 173).

[1] Por performance entenda-se todo o acto performativo apresentado/re-apresentado ao vivo. Embora a autora se refira com este termo, maioritariamente, à performance arte, o seu estudo é relevante para o acontecimento teatral como arte ao vivo. Além disso, o termo em inglês significa igualmente desempenho e representação, por isso mantenho o termo original neste texto.

Em *Liveness* (1999), Auslander defende que não há diferença entre o acontecimento ao vivo e o acontecimento mediado pela tecnologia ou pelos média na medida em que a história de ambos está intimamente ligada. O autor argumenta que as artes performativas não escapam à reprodução em massa posto que grande parte delas integra a linguagem de variadas tecnologias e, mais ainda, que dificilmente algum produto cultural pode escapar ao sistema mediático e económico de reprodução e circulação de bens de consumo que atravessa a sociedade contemporânea. Por esta razão, Auslander defende que o encontro "ao vivo" não pode ser considerado como oposto ao encontro mediatizado – eles são interdependentes. A intimidade e o desaparecimento defendidos por Phelan como características exclusivas do "ao vivo" estão igualmente patentes nos encontros mediados tecnologicamente. Porquê? Porque a reprodução da obra, ao retirar-lhe a aura, como vaticinou Walter Benjamin, aproxima-nos dela. Por fim, Auslander alega que o aparecimento do próprio conceito de "ao vivo" releva do contexto histórico e cultural da possibilidade de reprodução mediada pela tecnologia (registo e reprodução áudio e vídeo) por oposição ao qual ele se define, posto que só quando surge a possibilidade de reproduzir obras/acções se torna necessário distinguir o que é mediado do que não é. Neste sentido, a utilização do termo "obra ao vivo" (*liveness*) pressupõe a reprodução mecânica, pelo que só pode existir dentro de uma economia de reprodução.

Hans-Thies Lehmann aprofundou o ponto nodal deste debate – como pensar o teatro numa sociedade mediatizada e globalizada – numa teoria contundente sobre a estética teatral contemporânea. Rapidamente adoptado pela comunidade artística e académica, o conceito estético de teatro

pós-dramático (2006)[2] enfatiza dois aspectos centrais das novas realidades artísticas no rescaldo das inovações dos anos 60/70. O termo colheu uma receptividade invulgar por parte da classe artística que, na década de 90, se reconhece numa estética "pós-dramática". Isto resulta, em parte, da tendência geral de cruzamentos entre a teoria e a prática iniciada nos anos 80, que incita a estreitar o diálogo entre as duas áreas tradicionalmente de costas voltadas; e, em parte, este fenómeno deve-se à assinalável capacidade de análise de Lehmann, em sintonia com a busca artística do seu tempo. Perspicaz, o autor identifica dois factores centrais nas práticas teatrais que dão o tom para as investigações vindouras: o teatro como situação de comunicação, em que o diálogo se desloca do interior do palco (entre personagens) para se abrir ao público, e a mudança paradigmática do modo de percepção do espectáculo, que a nova estética implica.

Na viragem do século, nos Estudos de Teatro e de Performance começam a surgir abordagens sobre a dimensão "experienciada" do acontecimento teatral. Na senda do pioneiro *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre* (States 1985), a obra de Stanton Garner *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Garner 1994) marca o início de um filão de pesquisa desenvolvido em diversas investigações. Recorrendo à filosofia de Merleau-Ponty, Stanton Garner abre caminho para investigações centradas na experiência fenomenológica do acontecimento teatral, em particular, dos corpos e dos objectos em cena. Ao afirmar o espaço do teatro como um espaço "corporal", ou seja, habitado por corpos, tanto no palco quanto na plateia, Garner elege a experiência perceptiva como objecto de reflexão. Esta proposta preconiza um novo interesse epistemológico na análise do acontecimento teatral: do signo para a experiência.

O público: a percepção de efeitos

Ao contrário da cena, o público não tem sido objecto de uma intensa produção académica. Os estudos sobre o espectador e sobre o público escasseiam surpreendentemente, tendo em conta a sua importância para qualquer definição de teatro ou performance, o que poderá radicar, justamente, na mistificação do impacto afectivo do teatro (Freshwater 2009, 4). Muitos estudos recorrem a um quadro de análise semiótico (Ubersfeld 1981; Carlson 1990; De Marinis 1987), isto é, preocupam-se com processos de produção/recepção do sentido do espectáculo e não com a experiência sensível. Por outras palavras, o público tem sido alvo de estudos, sobretudo na qualidade daquele que percepciona os efeitos teatrais, o que se prende com o facto de a premissa da co-presença passiva do público no evento teatral ser condição apriorística, sem se questionar qual a sua função e/ou actividades. Por conseguinte, a relação entre cena e público permanece implícita nos estudos de público, considerado como ponto de destino de uma política de efeitos aos quais parece estar irremediavelmente submetido pelo sistema de representação.

Numa útil publicação, Helen Freshwater (2009) recenseia a bibliografia existente (sobretudo, anglo-saxónica) sobre estudos de público. A autora questiona dificuldades de definição, preconceitos e concepções do público, criticando algumas das implicações, aparentemente dadas por adquiridas, entre participação e intervenção política. Farei de seguida referência a estudos marcantes da passagem, assinalada por Freshwater, de um modelo de análise interpretativo e semiótico para abordagens centradas na experiência corporal do espectador, designadamente, nos afectos que ela gera e dissemina ainda que salientando as dificuldades que o objecto oferece à investigação. Apesar desta passagem não contemplar, como foi dito, o processo através do qual se estabelece a relação cena-público, importa destacar os diferentes modos de abordar a questão do público.

A primeira dificuldade que se coloca respeita a própria definição da entidade "público". As flutuações etimológicas dos termos "público"[3] e "espectador" sugerem associações, tanto ao carácter colectivo do encontro teatral quanto à predominância do sentido da visão, já que, decorrente da etimologia do termo, o espectador é aquele que vê. Uma noção relativamente comum é a de que o público consiste numa reunião de corpos singulares num determinado espaço-tempo. Ilusória, esta noção de corpo único, de um "corpo de pensamento e desejo" que emerge com o espectáculo, como celebremente propôs Herbert Blau numa reflexão de referên-

2 Data da tradução para inglês (data original da publicação, 1999).

3 Na língua inglesa, o termo *audience* oferece ainda outras remissões de sentido, em que a audição tem destaque.

cia sobre o público (Blau 1990, 25), consiste, para autores como Dennis Kennedy, na única constelação possível para uma definição universalista de público: não podemos ter garantias da sua unidade psico-emotiva nem de uma consciência específica, apenas da sua presença física (Kennedy 2009, 14). Entender o público como um corpo colectivo universal resulta de uma posição ideológica, na medida em que faz "colapsar" as diferenças sociais, sexuais, étnicas e de género dos indivíduos que o constituem ("A-F" 2006, 8). A diversidade subjectiva de uma plateia fica, assim, reduzida a uma ideia abstracta de espectador: o espectador ideal, construído à imagem dos valores dominantes na cultura ocidental. Muitos teóricos têm resistido a esta formulação, que, facilmente, faz corresponder a essa massa anónima de pessoas uma percepção e um sentimento únicos do espectáculo.

Na década de 90, destacam-se dois trabalhos significativos que desvelam a ideologia subjacente ao espectador ideal: a crítica feminista do espectador, por Jill Dolan, e o modelo pronominal linguístico, por Alice Rayner. Jill Dolan propõe uma leitura feminista do espectador, denunciando como a diversidade de uma plateia se anula quando assumimos a parte pelo todo, no caso, o indivíduo do sexo masculino, branco e heterossexual como a parte que dilui diferenças sexuais, étnicas e de género num todo idealizado (Dolan 1991, 1). Alice Rayner evidencia como o público é uma construção implícita nos projectos estéticos ou formas dramáticas, à semelhança dos pronomes pessoais, categorias que expressam posições temporárias de subjectividade, também o público pode ocupar múltiplas posições simultaneamente, às quais correspondem funções de produção de sentidos (Rayner 2003, 252).

Modelos de participação

A fruição estética decorrente da capacidade de decifração do signo, ancorada numa concepção de teatro como representação de um texto dramático, tem sido desafiada por outros tipos de prazer estético e outras políticas do espectador promovidos, nomeadamente, pelos novos recursos tecnológicos e pelos modelos participativos de espectáculos que prometem experiências únicas. A valorização da arte como experiência ganha terreno nos anos 60/70, em grande parte promovida pela performance arte, cujas premissas fusionais entre arte e vida e a diluição de fronteiras

entre fazedores e espectadores marcam sucessivas gerações nas artes performativas e nas artes visuais. Para abordar esta inflexão surgem estudos sobre as condições de recepção, dando particular atenção à mediação tecnológica, bem como às novas solicitações, de contornos estéticos e políticos, feitas ao público. Interessa, pois, notar como estes aspectos modelam a relação entre cena e público.

O estudo pioneiro de Susan Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception* (1990) continua a ser uma referência para pensar as condições culturais de recepção do público. Como se respondesse directamente à crítica de Marvin Carlson sobre a ausência de estudos sobre o público, sobretudo tendo à disposição estratégias da teoria da recepção literária *reader-response* (Carlson 1989a, 82), Bennett recorre a esta bibliografia tomando por objecto o público (de teatro e de cinema) enquanto fenómeno cultural. A autora evidencia as variantes históricas e culturais dos valores das "comunidades interpretativas" (S. Fish) na recepção de um texto dramático colocado em cena. Estes valores implícitos informam o "horizonte de expectativas" (Jauss), as referências artísticas e sociais que os espectadores trazem consigo para a sala de espectáculos e condicionam a recepção das obras. Mais recentemente, o estudo de John Tulloch sobre as condições e contextos de produção e recepção de dois dramaturgos maiores da cultura ocidental – Shakespeare e Tcheckov – e os seus públicos específicos marca a diferença face à generalidade dos estudos de público (Tulloch 2005). Neste projecto, Tulloch articula conceitos e metodologias das ciências da comunicação (*Media Studies*) e dos Estudos Culturais, para escavar as fundações deterministas que estão na base da construção e formação dos públicos de teatro. Considerar os públicos como construções discursivas, enquadradas em contextos de interpretação, possibilita pensar a especificidade desses discursos e contextos institucionais inscritos nos espectáculos como condição de produção.[4]

Transversais a todas as esferas de subjectividade nas sociedades globalizadas, os efeitos da mediatização e das novas tecnologias nas condições de produção e recepção dos espectáculos contemporâneos têm igualmente suscitado análises críticas (Kennedy 2009; Grehan 2009). Em particular, a questão da mediação tecnológica conduz-nos à temática da experiência interactiva na qual o espectador é suposto ter uma autonomia e um poder de intervenção na obra antes impossível. O prefixo "inter"

[4] Sobre públicos de obras de Shakespeare ver também (Purcell 2013).

aponta para os diferentes graus de complexidade da interactividade inerente aos públicos de espectáculos multimédia, entendidos como formas de envolvimento do público (Sheer, Eduard e Klich 2012), supostamente mais participativas, na medida em que as potencialidades descentralizadas e a acessibilidade democratizada às novas tecnologias projectam uma função activa do espectador (Oddey and White 2009). No entanto, o teatro, que inclui o espectador como participante directo no seu dispositivo, pode ter tanto de emancipador quanto de coercivo e limitador (cfr. Cap. 3, análise de *Sleep No More*).

Tanto nas artes performativas quanto nas artes visuais, o conceito de participação tem estado no centro do debate sobre os novos modos de acesso às obras e à sua potencialidade de agenciamento político. Iniciada de forma programática nos anos 60/70, designadamente, com a invenção dos *happenings*, por Allan Kaprow, os modelos participativos caracterizam-se por tornar os espectadores participantes, agentes da acção comum que as premissas da obra reclamam. Isto permite democratizar o acesso ao fazer artístico – todos podem "ser artistas" ou, pelo menos, fazer o que os artistas fazem –, dissolvendo a linha de separação entre actores e espectadores e reclamando um compromisso estético e político dos espectadores. Posto que a participação caracteriza uma política do envolvimento directo do espectador, o termo tornou-se recorrente no discurso teórico dos Estudos de Teatro e de Performance para sublinhar o carácter político e social da arte (Kattwinkel 2003; Jackson 2011), com particular influência das artes visuais (Bourriaud 2002; Bishop 2004, 2006, 2012).

O modelo de participação define-se por uma posição ideológica concretizada em diferentes estratégias estéticas, historicamente contextualizadas, que têm por objectivo provocar ou "despertar" o espectador passivo, sujeito aos efeitos do dispositivo teatral e dos sistemas políticos e sociais. É solicitada uma colaboração directa, democratizando o fazer artístico. Por meio de diversas estratégias, a participação activa do espectador nas obras visa partilhar com o público o poder de decisão e acção no espectáculo, gesto simultaneamente estético e político. Constrói-se, assim, o problemático pressuposto de que a arte participativa acarreta um empoderamento do espectador, necessariamente político.

Claire Bishop faz uma crítica lúcida a estas implicações. Para além da falta de relação da maioria dos projectos com um projecto político concreto, os resultados da arte participativa, defende Bishop, são incertos, muito particularmente, no tocante à potencialidade de "ampliar a nossa capacidade de re-imaginar o mundo e as nossas relações nele" (2012,

284). Em *Artificial Hells*, Bishop salienta o facto de estas práticas não conduzirem necessariamente a uma harmoniosa e democrática relação com o outro, nem a uma emancipação política das massas. Bishop critica severamente a idealização da arte participativa pelo discurso teórico, privado de tensão antagónica inerente ao exercício da democracia. Esta crítica remonta ao influente conceito de "estética relacional", cunhado por Nicholas Bourriaud nos anos 90 para caracterizar uma tendência nas artes visuais definida por situações criadoras de formas de sociabilidade que escapam às predeterminações instituídas (Bourriaud 2002)[5], face ao qual a autora se posicionou no célebre artigo *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop 2004), mostrando como a diferença e a divergência, sendo valores intrínsecos à democracia, não poderiam ser dissimulados numa idealização da arte do encontro.

Com estes novos cenários, como se tem vindo a pensar a função do público nas artes performativas? Como podemos reconhecer diferentes níveis de participação do espectador na obra? Vários autores têm procurado examinar o trabalho do público bem como as suas actividades e funções concretas (Blau 1990; Mervant-Roux 1998, 2006; Ginters 2010). Na sequência da antologia, *Performance and Cognition – Theatre Studies and the Cognitive Turn* (McConachie, Bruce, e Hart 2006), que assinalava a "viragem" do campo para uma abordagem não-semiótica[6], Bruce McConachie publica uma exaustiva abordagem cognitiva (neuronal, social e cultural) da actividade do espectador (2008). Motivado pela insuficiente terminologia existente para descrever a actividade do espectador (idem, 3), este estudo coloca a ênfase na interacção entre espectador e actores para tentar compreender, através da contribuição das ciências cognitivas, em que consiste exactamente essa actividade. McConachie recorre às ciências cognitivas para tentar esclarecer o funcionamento necessário à atenção (consciência), à memória, à percepção visual e à imaginação. A sua grande questão, porém, é a empatia. Baseando-se na descoberta dos neurónios-espelho como condição de sociabilidade, que o teatro permite exercitar, o autor afirma a importância dos fenómenos de contágio para a

[5] Data da tradução inglesa, original em francês é de 1998.

[6] Esta viragem assinala, igualmente, uma proliferação de abordagens sobre o actor baseadas em teorias da neurociência (Meyer-Dinkgrafe 2005; Blair 2008), sobre a máscara (Meineck 2011) ou sobre as dimensões cognitivas do movimento (Delahunta 2005; Delahunta, S., Barnard, Phil and McGregor 2009).

empatia do espectador com as acções e emoções em cena. Sustentando a sua tese em diversos estudos sobre processos de sincronização rítmica e endócrina do sistema nervoso (*entrainment*), o autor defende que a empatia é central na experiência do espectador.

Na génese da sua investigação, porém, reside um pressuposto altamente questionável. O autor assume que os espectadores querem – todos e sempre – ser transportados a extremos emocionais quando assistem a um espectáculo (idem, 65 e 92). Esta generalização não só indica uma idealização do espectador, feita à medida da sua teoria, mas também mostra como o facto de podermos dispor da mesma condição neurológica e de podermos viver segundo as mesmas convenções históricas e culturais do teatro, pouco diz sobre a especificidade da experiência estética ou a subjectividade de cada experiência. Mais ainda, este gesto reduz a experiência artística a processos neurológicos, condicionados e condicionadores da dimensão social, cultural e histórica da experiência do teatro. As articulações entre a estética e a biologia são, porém, mais complexas (v. Cap 4). Os processos neurológicos podem ajudar a compreender as capacidades perceptivas e interpretativas do público face a um espectáculo, mas não explicam a dimensão sensível e estética daquela interacção.

McConachie não foi o primeiro a pensar a empatia e o ritmo na relação entre actores e espectadores. Em *Dynamics of Drama*, uma obra que propõe teorias e métodos de análise do teatro, Bernard Beckerman (1970) caracterizava a experiência do público através de uma tensão muscular que participa de uma percepção global ou *kinesis* (idem, 150). A *kinesis* ou movimento de resposta do público à acção dramática consiste num paralelismo empático (idem, 151), processo através do qual "os padrões e ritmos de tensão encontram eco na resposta imaginativa do público" (ibidem). Beckerman salienta que são as pequenas alterações de tensões e ritmos, entre personagens ou entre espectadores e actores, que o público segue num movimento paralelo e empático (idem, 149). Pouco tempo antes, o crítico e teórico de dança John Martin (1965) propunha o termo *metakinesis* para descrever o processo de experiência empática entre o bailarino e o espectador. Este experiencia e empatiza com o movimento físico do bailarino (*kinesis*) através de um movimento mental (*metakinesis*) que liga intenção do bailarino com percepção do espectador (idem, 13). Mais ainda, defende Martin, o movimento é o responsável pela "transferência" de conceitos estéticos e emocionais, o que permite que ambos sintam o mesmo (ibidem). Esta teoria corresponde a uma ideia universal da dança, cuja linguagem,

sendo o movimento dos corpos, supostamente não requer tradução cultural. Tal como em McConachie, a premissa é essencialista e radica na biologia: todos os espectadores compreendem as diferentes expressões de fisicalidade, em culturas e épocas diferentes, porque partilhamos o mesmo aparato biológico.

É exactamente esta noção de universalidade aplacadora de diferenças culturais, sociais e históricas na recepção das obras que, mais recentemente, Susan Foster critica num estudo que interroga os mecanismos e discursos através dos quais a dança estabelece uma relação empática com o espectador (2011). Apresentando uma genealogia dos conceitos de coreografia, cinética e empatia, Foster interroga a sua aparente relação intrínseca, afirmando que "coreografar a empatia implica a construção de uma fisicalidade específica cuja experiência cinética condiciona o modo de percepção e a conexão afectiva com o espectador" (idem, 2). A coreografia regula, cartografa modelos ou tipologias de movimento e, em articulação com a cinética e a empatia, constrói corporalidades específicas posto que, nesse movimento, estão inscritos valores sociais, padrões normativos que se apresentam nos corpos em cena.

A obra de Foster inscreve-se igualmente num momento cultural em que a academia mostra um interesse particular sobre modos e processos de conhecimento enraizados no corpo, designada por Maxine Sheets-Johnstone como uma "viragem corporal" (*corporeal turn*) (2009). Neste contexto, têm surgido diversos projectos artísticos e académicos interdisciplinares com vista a aprofundar a relação entre cognição, movimento e empatia nas artes e em outros campos de actividade, recorrendo especialmente às ciências cognitivas e ao modelo de funcionamento dos neurónios-espelho (Reynolds, Dee e Reason 2012). Muito embora este modelo corrobore a universalidade dos mecanismos da empatia, posto que enraizados em processos neurobiológicos, não ignora as condicionantes sociais e culturais da experiência mediada pelo corpo. Uma das dimensões da experiência do acontecimento teatral em que estas condicionantes são mais evidentes é a construção sensorial da cena (cfr. Di Benedetto 2010).

Ao organizar a percepção do espectador, essa construção também está a propor os termos da relação a estabelecer entre cena e público. A cena cria e condiciona um sistema de percepção intimamente ligado ao sistema de presença configurado, como sugerem Lepecki e Banes (2007). Neste volume, que reúne ensaios sobre espectáculos de dança, teatro e performance em que o aparato sensorial é crucial para construção do corpo em cena e da sua percepção, os autores sublinham o poder performativo dos

sentidos. Para cada sistema de presença, criado e oferecido à experiência perceptiva do espectador, existe uma política económica dos sentidos – do que é visto, tem valor e circula – que traça uma linha divisória entre o perceptível e o imperceptível (idem, 3), entre o que se expõe à luz, ao som e o que permanece na obscuridade silenciosa da latência do palco. A dramaturgia do que se dá a ver/ouvir/cheirar/provar/tocar decorre de operações de selecção de acordo com o projecto estético, produzindo uma política dos sentidos que convoca uma relação específica com o público. Procurando, com este volume, colmatar a escassez de estudos teóricos sobre os sentidos nas artes performativas, os seus autores destacam a importância de abordar criticamente as transacções entre o somático, o histórico e o cultural, sendo os espectáculos um lugar relevante para esta análise. O reconhecimento de que a cena se configura e percepciona mediante valores que presidiram a escolhas obriga a um discurso crítico sobre as formas como os espectáculos organizam a atenção e a percepção dos espectadores, posto que os sentidos criam possibilidades de experiência e são condicionados pelo momento cultural em que esta se inscreve.

O encontro

Quando a performance arte dos anos 60/70 coloca o público no centro das obras, convocando-o a participar nelas, frequentemente, de forma explícita, e trazendo-o para a ribalta de um metadiscurso autorreflexivo, ela cria um novo horizonte de possibilidades de relação com o espectador. Ao expor performers e espectadores a situações imprevisíveis e incontroláveis, nas quais todos são participantes, a performance arte abre-se ao imponderável em maior grau do que teatro ou dança tradicionais. Este carácter imprevisível, decorrente daquilo que emerge no aqui-agora do encontro, acentua a importância da relação cena-público para o acontecimento teatral[7].

[7] Para uma abordagem filosófica que enfatiza o acontecimento teatral como espaço de multiplicação de estruturas conviviais ver também (Dubatti 2007).

Reactivar a dinâmica relacional é uma componente fundamental da estética performativa, tal como a descreve Erika Fischer-Lichte (2008). A autora defende que as estratégias de restabelecimento de contacto com o público, desenvolvidas pela performance arte – inversão de papéis entre actores e espectadores, criação de uma comunidade e contacto físico – marcam uma viragem paradigmática no tipo de relação estabelecida entre cena e público, inibida com o processo de disciplina deste último iniciado no final do século XVIII (cfr. Cap. 2). Procurando elaborar um novo quadro estético para compreender as mudanças paradigmáticas que a performance arte introduziu na prática teatral, em geral, Fischer-Lichte postula o carácter fundador do encontro presencial entre espectadores e actores. É durante esse encontro que o teatro produz um circuito de retorno autorreferencial e imprevisível, responsável pela sua constituição ontológica – o "retorno autopoiético" (*autopoietic feedback loop*). A autora define-o do seguinte modo:

> Com a viragem performativa dos anos 60, a contingência tornou-se o aspecto central da performance. O papel crucial do público era não só reconhecido como uma pré-condição para a performance mas também explicitamente invocado como tal. O *feedback loop* como um sistema autopoético e autoreferencial, permitindo um processo imprevisível e fundamentalmente aberto, emergiu como o princípio definidor do trabalho teatral. Esta mudança de foco consiste em passar de um potencial controlo do sistema para uma indução de modos específicos de autopoiésis. (Fischer-Lichte 2008, 39. Trad. minha)

Condição estética da performance, o retorno autopoiético gera, determina e constitui o evento. Tanto pelas respostas emocionais, mentais e sensoriais quanto pela produção de significados, o espectador participa do plano de emergência estética do retorno autopoiético. O seu movimento cíclico gera a materialidade da performance, em suma, cria a própria performance (idem, 38). Evidentemente, este retorno que constitui um movimento de reciprocidade entre actores e espectadores é inerente a todo o acontecimento teatral. O que distingue a proposta de Fischer-Lichte é o facto de se considerar a sua implicação estética na constituição da obra, facto evidenciado, no seu argumento, pelas estratégias de inclusão do público desenvolvidas pelo novo paradigma performativo. O retorno diz respeito aos fenómenos emergentes e imprevistos, surgidos no interior de um sistema autopoiético e nele incorporados por via do seu próprio movimento

de gestação da obra (idem, 165). Neste sentido, o público é uma presença activa no desenrolar do espectáculo, o que acarreta consequências importantes para o entendimento da materialidade da obra e para o tipo de subjectividade promovida, ou negada, aos actores e espectadores.

Sendo permeável à interacção entre actores e espectadores e aos acasos do evento, o *feedback loop* é um movimento contínuo de emergência de fenómenos. Que tipo de fenómenos são estes? O comportamento e as acções do espectador, as acções e reacções dos actores/performers entre si e ainda os pequenos incidentes que podem acontecer, tais como a queda de um projector ou a ausência de um adereço necessário (idem, 165). Toda a rede de percepções, emoções e significados produzidos ao longo do evento é integrada no *loop*, desde que, adverte Fischer-Lichte, sejam manifestamente observáveis (idem, 143). Em suma, tudo o que é perceptível aos sentidos de uma forma consciente e gerando significados (idem, 141).

Por um lado, reconhecer a importância do fenómeno do retorno autopoiético implica reformular a noção autónoma de sujeito, tal como ele vem sendo concebido desde o Iluminismo (idem, 164). Ele nega o sujeito autónomo na medida em que o actor e o espectador participam numa situação que não seria possível de concretizar apenas por uma das partes. Ambos são agentes no mesmo processo de codeterminação da obra, em que todos estão envolvidos com diferentes graus de responsabilidade (idem, 165). Isto implica repensar a relação entre cena e público e a tradicional passividade do espectador no modelo de teatro burguês ocidental, o que será um dos objectivos desta pesquisa. Por outro lado, o retorno autopoiético dificilmente pode ser compreendido através de uma abordagem que não contemple a sua complexidade, isto é, ele exige uma aceitação da inefabilidade da experiência. Ao excluir os fenómenos imperceptíveis ou não-observáveis do *feedbackloop* – sensações ou impressões nem sempre conscientes ou verbalizáveis –, a autora ignora a subtileza dificilmente mensurável das interacções e influências recíprocas características sensíveis da obra ao vivo. Escudando-se em premissas da ciência positivista, que valida apenas o que é observável ou comprovável no concreto, no caso, pelo sistema de significados que este fazer artístico gera e sustenta, Fischer-Lichte entra em contradição com o projecto a que se propõe: analisar um fenómeno invisível e intangível fundamental do acontecimento teatral e traço estético da performance arte. Claramente, Fischer-Lichte compreende a importância e a urgência de estudar o fenómeno mas, ao resistir abraçar o paradoxo da matéria do *movimento*

recíproco entre actores e espectadores, o seu modelo teórico exclui o que poderá ser o elemento mais importante – a dimensão sensível dos afectos.

A própria linguagem analítica utilizada pela autora evidencia os limites do seu projecto. A propósito de *Mothers* (*Die Muetter*, 1986), encenado por Einer Schleef, Fischer-Lichte descreve o comportamento do retorno autopoiético, essencialmente predicado em fenómenos relativos à circulação de energia. Pretende-se demonstrar, por exemplo, como a percepção do ritmo do espectáculo é feita através de um fluxo de energias imprevisível:

> *Mothers* demonstrou como os ritmos se percepcionam sinestesicamente, isto é, não apenas através da visão e do som mas através dos nossos sentidos como um todo. As energias libertadas pelos movimentos rítmicos e pela fala circularam entre actores e espectadores criando uma libertação recíproca e uma intensificação de energia. Estas energias colidiram e resultaram numa "luta" entre o coro e o público. O fluxo de energia era imprevisível. E dependia tanto da capacidade dos actores para mobilizar a energia em certos momentos durante a performance quanto do nível de reacção de cada espectador individualmente e da sua capacidade de experienciar a energia fisicamente. Entre outros factores, a proporção de espectadores reactivos e resistentes na sala teve um papel importante neste contexto. O público alimentou o *feedback loop* e, assim, o próprio decorrer do espectáculo através da sua atitude e experiências particulares. O público experienciou fisicamente e absorveu a energia emitida pelos actores, transferindo-a de volta para eles. (Fischer-Lichte 2008, 59. Trad. minha)

Não se fica a saber quais os processos de emissão, absorção ou transferência de energias enunciados, nem tão pouco nos é oferecida uma conceptualização estética do que poderá constituir a "energia" do retorno autopoiético. Apenas numa nota de rodapé, a autora reconhece a acepção vaga em que o conceito é utilizado. Imbuídas do mesmo misticismo que o seu discurso científico procura evitar, circunscrevendo os fenómenos emergentes do retorno autopoiético a premissas observáveis, outras expressões problemáticas atravessam o texto. Por exemplo, a autora reclama para a performance arte, definida como evento, um poder de reencantamento do mundo e subsequente transformação dos espectadores, segundo uma lógica de efeitos que não merece uma explicação aprofundada do seu processo (idem, 180). Noutros momentos, a autora define o conceito de

presença como "uma corrente de magia" (idem, 96), as qualidades extraordinárias que os objectos ganham em cena como um "experienciar o êxtase das coisas" (idem, 165), ou os poderes insondáveis que formam o mundo como "forças invisíveis" (idem, 207), promovendo um vocabulário impreciso que dilui a relevância do seu projecto. As percepções, significados, emoções ou comportamentos manifestos são reconhecidos como influências efectivas da emergência material da obra, mas não fica suficientemente esclarecida a questão inicial colocada pela autora: será a inter-relação e influência recíproca entre actores e espectadores estabelecida primariamente na dimensão social ou estética da prática teatral[8]?

Existem, porém, outras obras que procuram pensar o teatro através dos estados afectivos gerados durante o seu acontecer, por um lado, avaliando como a política de afectos de um espectáculo (o modo como condiciona ou potencia afectos no público) tem impacto sobre o espectador, e, por outro, criticando o modo como o próprio fazer teatral participa de uma economia de labor afectivo (*affective labor*[9]). Estas abordagens incidem sobre a co-presença necessária para o acontecimento teatral, procurando explicar ou teorizar o fenómeno a partir da sua condição de encontro. Nesta linha de investigação situam-se trabalhos sobre o potencial performativo e político das emoções e sentimentos promovidos no teatro (Dolan 2005; Thompson 2009; Berstein 2012) ou sobre o trabalho afectivo do teatro e a importância da experiência corporal/sensorial/emocional que o teatro oferece (Ridout 2006; Hurley 2010; Hurley, Erin e Warner 2012; Fensham 2009; Tait 2002; Welton 2012). O encontro, porém, não é apenas condição do teatro nem se define pela positividade. O encontro profundo e desconcertante com a obra é apenas uma possibilidade, para lá da necessária co-presença, não é, por definição, harmonioso: é um confronto, uma perturbação, uma "instauração de fricções: sensíveis, emocionais e intelectuais" (Bonfitto 2013, 101).

[8] Para um estudo sobre a participação enquanto material estético, ver também (White 2013).

[9] Em determinados trabalhos, como o de hospedeira ou de *garçon*, as emoções são colocadas ao serviço dos objetivos de determinada experiência (no consumidor, no cliente, no destinatário). O conceito de "trabalho emocional" (*affective labour*) surge de perspectivas epistemológicas políticas e/ou feministas que abordam questões relativas ao trabalho imaterial no sistema de produção pós-fordista actual. A obra de referencia para este tópico é o volume *Empire*, de Michael Hardt e Antonio Negri. (Hardt, Michael, e Negri 2000).

Gerar, representar ou activar emoções permite que os efeitos do dispositivo teatral sejam prosseguidos, como o demonstra a história do teatro, em particular, ao nível do trabalho do actor (cfr. Cap. 2). Nas palavras de Erin Hurley, o "labor-de-sentir" (*feeling-labor*) constitui a parte mais importante deste trabalho e é a motivação e consequência mais clara do teatro:

> Defendo que é o labor-de-sentir do teatro – a exibição de emoções maiores do que a própria vida, a gestão do nosso corpo sensível e a distribuição de afectos entre palco e auditório – que nos atrai, que nos impele a regressar e que mais capta a nossa imaginação. Assim, a juntar ao facto de ser a sua razão de existir, sentir é aquilo que é mais consequente no teatro. (Hurley 2010, 9. Trad. minha)

Estruturado e reforçado pelos mecanismos do teatro que condicionam a percepção do espectador, o "labor-de-sentir" consiste numa das mais evidentes "tecnologias-do-sentir" (*feeling-technologies*) que agem e produzem formas de sentir (idem, 28). Estes conceitos constituem uma das valiosas contribuições do breve mas relevante estudo de Erin Hurley, onde se pode encontrar a bibliografia de referência sobre a temática dos afectos e uma tipologia de conceitos do campo. A autora oferece uma visão abrangente da importância e necessidade do sentir e do sentimento no teatro ocidental, apresentada como um "guia dos efeitos emocionais do teatro" (idem, 3), em diferentes géneros e momentos históricos. Hurley coloca em diálogo os discursos interdisciplinares que participam do recém-criado campo da teoria dos afectos com a teoria e a prática teatral para analisar como a teoria dramática e o trabalho do actor concebem o papel das emoções e dos sentimentos no teatro.

Nestas obras que reflectem sobre o encontro teatral de um ponto de vista afectivo, podemos verificar que a dinâmica desse encontro é equacionada em termos dos efeitos que a construção cénica e sensorial da experiência teatral pode suscitar no espectador, isto é, unidireccionalmente. Estas teorizações parecem partilhar, implicitamente, a premissa de que a co-presença do público não tem um efeito recíproco sobre o acontecimento teatral ou, pelo menos, que esse retorno é entendido como um pré-requisito do teatro enquanto prática social, sem consequências para a constituição estética da obra. Isso é visível, por exemplo, no ensaio de Nicholas Ridout "Welcome to the Vibratorium" (2008). Tomando o teatro como lugar privilegiado para pensar a transmissão dos afectos no tea-

tro, Ridout propõe o *vibratorium* como modelo, a um tempo metafórico e terminológico, para falar de momentos de espectáculos em que a sala parece "vibrar" a uma frequência que precede as operações de produção de sentido, escapando, ainda que por instantes, ao sistema da representação. Ridout sugere que a vibração é o plano em que se estabelece a ligação entre cena e público. Esta ligação vibracional é experienciada como um "tremor", tanto pelo público, porque o seu acto de espectar é simultaneamente físico, vibracional e social (idem, 225), quanto pelos actores, na medida em que a alteridade que representam implica uma adaptação convulsiva do corpo à forma de sociabilidade gerada no teatro (idem, 226). Segundo o autor, este tremor é comunicacional, vibra entre actor e espectador (idem, 226). A vibração comunica, sem requerer descodificação. Tal como auspiciara o teatro artaudiano, a partir de cuja analogia o autor desenha o modelo do *vibratorium*, esta vibração é efeito dos elementos cénicos sobre o corpo do espectador. Concentrando-se na natureza social do encontro, Ridout inspira-se igualmente na teoria da transmissão dos afectos, de Teresa Brennan, que relança a noção da transmissão como um processo social manifestado em estados fisiológicos, como adiante detalharei.

Ridout considera a experiência da emoção no teatro na sua valência material, energética e vibracional como consequência da representação, da técnica do actor, o que reintroduz o seu discurso na lógica causal dos efeitos do dispositivo teatral. Embora defenda a reciprocidade entre actores e público como "real, constitutiva do acontecimento teatral e da sua recepção" (idem, 223. Trad. minha), o autor pouco acrescenta sobre as condições e consequências estéticas da sua materialização no contexto do encontro teatral, isto é, na relação que este, por natureza, implica. É necessário investigar mais profundamente a participação do público no encontro teatral, mas no sentido inverso: a nível do impacto que os fenómenos de transmissão têm nos corpos dos actores em cena. Se, conforme argumenta Ridout, o modelo do *vibratorium* possibilita pensar o movimento entre o social e o fisiológico da experiência teatral (idem, 225) – um movimento de vaivém entre cena e público constitutivo do teatro –, ficam por explorar quais as estratégias para repensar este movimento recíproco que evidenciem a dinâmica do encontro na direcção oposta: do público para a cena.

Inscrevendo-se na viragem afectiva nas Humanidades e nas Ciências Sociais, as obras esquematicamente apresentadas nesta última secção

evidenciam as políticas de afectos e a sua performatividade no encontro cena-público em diferentes contextos das práticas teatrais. É igualmente nessa viragem que esta pesquisa se enquadra. Na introdução ao dossier do *Journal of Dramatic Theory and Criticism* "Afectos/performance/política" (Hurley, Erin e Warner 2012), Hurley e Warner cartografam as intersecções entre o campo dos Estudos de Teatro e Performance com a Teoria dos Afectos, colocando uma série de questões sobre como pensar os afectos, as emoções e os sentimentos e o seu potencial político em relação às artes performativas. A relação entre afectos e as práticas teatrais promete ser um terreno fértil para compreender o impacto da circulação dos afectos, dos espaços de intensidade afectiva e das políticas que potenciam sobre a dimensão estética das obras.

A Teoria dos Afectos: paradigma emergente

Interdisciplinar e porosa nas suas fronteiras, a Teoria dos Afectos vem-se afirmando como campo de estudos desde o início do século XXI. Tendo por objecto de análise os afectos, naquilo que estes oferecem de radicalmente intangível, mas fundamental para compreender as relações complexas entre corpo e mundo, esta teoria abre um espaço de reflexão sobre aspectos da experiência tendencialmente menorizados pela academia: todas as formas sensíveis da experiência mediada pelo corpo, posto que, por sua vez, são condicionadas por contextos culturais e articuladas por uma rede de relações sociais, económicas e políticas.

Com a publicação de *The Affective Turn. Theorizing the Social* (Clough 2007), volume organizado pela socióloga Patricia Clough, a viragem afectiva (*affective turn*) oficializa-se. Na introdução, Clough apresenta esta viragem nas ciências sociais e humanas, tomando o conceito de afecto no sentido deleuziano/espinosiano de capacidade do corpo de afectar e ser afectado, para repensar as configurações complexas entre corpo, ambiente e tecnologia, que caracterizam a contemporaneidade na era da globalização. Com uma ênfase nas novas configurações entre corpo, matéria e tecnologia, nos ambientes saturados de mediação em que vivemos, a perspectiva desta viragem permite, segundo a autora, teorizar a esfera social na sua complexidade actual (idem, 2). As mudanças paradigmáticas do pensamento teórico viabilizam abordar imbricados fluxos de informação e circuitos de influências que apontam para

múltiplas e sobrepostas temporalidades, direcções e velocidades, marcando o que Clough designa por uma "intensificação de autorreflexividade" a vários níveis:

> [A] mudança de paradigma que a viragem dos afectos (*affective turn*) elabora pode ela própria ser entendida como um sinal de intensificação de autoreflexividade (processos que se voltam sobre si mesmos para agir sobre si mesmos) em sistemas de informação / comunicação, incluindo o corpo humano; em máquinas arquivadoras, incluindo todas as formas de tecnologias e memórias humanas; em fluxos de capital, incluindo a circulação de valor através do trabalho humano e da tecnologia; e em redes biopolíticas de disciplina, vigilância e controlo. (Clough 2007, 3. Trad. minha)

Em 2010, vem a lume a primeira antologia de textos onde se traçam as linhas principais do campo emergente (Gregg e Seigworth 2010). Como se tratasse do cruzamento entre disciplinas de diferentes áreas do saber, os organizadores de *The Affect Theory Reader* identificam dois principais filões a partir dos quais se multiplicam micro-áreas de interesse: o filão filosófico, ancorado nas teses deleuzianas do afecto como força e intensidade em permanente mutação (ou devir), fundadas no conceito de Espinosa do corpo como potência/capacidade para afectar e para ser afectado; e o filão psicofisiológico, que toma por referência a tese de Silvan Tomkins sobre os afectos – manifestações biológicas da emoção – como o principal sistema da motivação do ser humano. Nestas duas linhagens radicam os conceitos-chave de afecto que se podem identificar em grande parte dos estudos do novo campo – estados de intensidade ou forças que atravessam o corpo ou estados fisiológicos e psíquicos. A configuração destas linhagens remonta, à publicação de dois artigos, curiosamente, no mesmo ano: "The Autonomy of Affect", de Brian Massumi (1995), e "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins", de Eve Sedgwick e Adam Frank (1995).

Em "The Autonomy of Affect", Massumi distingue afecto de emoção em termos de captura e qualificação. Os afectos são níveis de intensidades vitais que potenciam a interacção com o mundo e, por essa razão, escapam a e excedem qualquer forma ou função do organismo (1995, 96). Pelo contrário, as emoções têm um conteúdo subjectivo e nomeável e traduzem os afectos numa experiência qualificada, capturam-nos em percepções e cognições. A emoção consiste numa materialização de sensações, localizadas e presentificadas num corpo, que participa de um fluxo

de afectos complexo – potencial, virtual. É justamente a natureza excessiva, impessoal e indeterminável dos afectos que extravasa todo e qualquer sistema, regra ou norma que interessa ao pensamento deleuziano sublinhar. Ao considerar os afectos como forças incapturáveis que circulam no espaço público, Massumi pensa o afecto como uma categoria transpessoal. Nesta perspectiva, o afecto é não só distinto como autónomo dos estados emocionais, na medida em que não depende de uma posição do sujeito ancorada no tempo, no espaço, em narrativas de continuidade e expectativa, em suma, não depende de formas de produção qualificada de significado, posto que o seu significado é sentido em processos que nunca chegam a ser conscientes. Para Massumi, a intensidade é "não-consciente" e corresponde ao funcionamento do sistema nervoso autónomo, que regula as funções involuntárias do corpo (idem, 85) e a emoção, a experiência qualificada e consciente dessa intensidade. O afecto corresponde, em última análise, à sensação de estar vivo, em contínuo devir: uma "autorreflexão inconsciente" (idem, 97).

Os conceitos de afecto e de intensidade deleuzianos têm tido, também eles, uma clara ressonância nos discursos teóricos e artísticos. A partir do seu contributo filosófico, as categorias de análise das obras de arte puderam ser repensadas, designadamente, no que respeita à experiência estética. Considerando os afectos como estados intensificados do corpo em permanente transformação e mutação, Deleuze afirma a possibilidade de pensarmos um outro tipo de subjectividade: por um lado, fusional e anterior a qualquer noção de separação entre sujeito e objecto (larvar, molecular) e, por outro, evanescente, excessiva (matéria, vibração). Essa subjectividade do corpo, devir filosófico do conceito de "corpo sem órgãos" de Artaud, anula os tradicionais limites que separam sujeito e objecto, recepção e fazer artístico. Por isso, Deleuze define a obra de arte enquanto "bloco de sensações", que não é separado daquele que sente – o bloco inclui fazer artístico e experiência. Ele excede a perspectiva sistémica e heurística dos modelos estruturalistas, semióticos e linguísticos nas aproximações da arte e da experiência estética. Para Deleuze, a arte não é a invenção de formas mas a captação de forças (Deleuze e Guattari 1992, 111). O espectador participa de uma "zona de indeterminação" na qual, ele e a obra, completam uma unidade, fazem parte de um só movimento de transformação (devir), um "estar-no-mundo" não diferenciado em que o humano, o não humano, o mineral e toda a matéria em vibração pulsa no mesmo plano de existência. Da mesma forma, a arte não pode ser exclusiva do homem, não espera

por ele; é antes uma manifestação expressiva do mundo como as cores das escamas dos peixes (Deleuze e Guattari 1997, 121).

Particularmente no caso da dança, este discurso teve grande eco na academia e entre os artistas. Encontrando no pensamento de Deleuze, inspiração e potências de pensamento para auscultar as sensações da dança, André Lepecki assina obras essenciais como *Exausting Dance* (2006), em que se dedica a examinar a ontologia política, económica, estética e performativa da dança exaurida dos elementos que tipicamente constituem o cânone da dança ocidental, organiza *Planes of Composition* (2009) e as séries *Dance and Philosophy* para a revista TDR – *Tulane Drama Review*, para a qual contribuiu com um ensaio sobre a coreografia como um mecanismo que organiza percepção e significação (2007). Um outro exemplo é Erin Manning (*SenseLab*/Universidade de Montréal) que teoriza o corpo em movimento e a sua expressão sensorial, em particular, as políticas do toque na criação de espaços-tempos no seu estar-no-mundo (2007) ou propondo um vocabulário que descreve como o movimento desse corpo se torna pensamento (2009). Destaco ainda o trabalho de José Gil, que deu um importante contributo para a ontologia da dança, designadamente, para compreender a especificidade da construção e da percepção do gesto dançado – em suma, do seu carácter paradoxal, investido de afectos, intensificado, ao qual voltarei com mais detalhe adiante (2001).

Nos Estudos de Teatro e Performance, o recurso à filosofia de Deleuze é mais tímida, porém crescente. Confrontando o conceito de imanência deleuziano com práticas e companhias teatrais marcantes para a contemporaneidade (Goat Island, Allan Kaprow, Living Theatre, por exemplo), Laura Cull elabora uma rigorosa construção do fazer performativo enquanto teatros de imanência (2013), isto é, enquanto acontecimentos que incluem o espectador num plano de participação conjunto, em que tanto a obra participa no espectador quanto o espectador participa na obra (idem, 150). Como sugere Cull, os teatros de imanência colocam a questão ética do encontro uma vez que ao pensá-lo como "instâncias de observação" ou formas de dar atenção consideram a actividade do espectador para além da questão da participação, assinalando a capacidade de potenciação de afectos desse encontro.[10]

[10] Para outros cruzamentos não deleuzianos entre filosofia e teatro, ver também (Puchner, Martin e Ackerman 2006; Puchner 2002, 2010; Rokem 2009; Cull 2012).

Em "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins", Eve Kosofsky Sedgwick e Adam Frank relêem a teoria psicofisiológica do afecto do psicólogo americano (1995). Tomkins teoriza os afectos como um sistema inato do corpo, responsável primário pelas motivações humanas. Autónomo na sua relação com outros mecanismos, designadamente, os cognitivos, este sistema é pensado numa articulação de *feedback* contínuo com o ambiente e entre os vários sistemas do corpo. Distinto das pulsões do modelo freudiano bem como das emoções e sentimentos conscientes, o sistema dos afectos não é constrangido por tempo, finalidade ou objecto, posto que eles podem aderir a diferentes objectos com finalidades e durações variáveis. Em particular, a possibilidade de um mesmo afecto se poder ligar a objectos distintos permite compreender as infinitas variações singulares do comportamento humano e a potencial liberdade que o sistema nos oferece. Por isso, Sedgwick e Frank reclamam para o campo teórico um lugar de resistência a pressupostos teleológicos ou oposições binárias na medida em que essa liberdade contém uma promessa de transformação à margem da consciência.

Se a motivação é afectiva e individual porque não há objectos fixos para os afectos, isso equivale a dizer que, usufruindo de maior liberdade do que as pulsões e estando aquém do processamento cognitivo, os afectos também não estão sujeitos à lógica behaviorista estímulo-resposta (idem, 503) nem a uma lógica causal. Não produzem efeitos: são os efeitos. Isso é claro no caso dos afectos positivos cuja manifestação é um fim em si: a alegria, o amor, a felicidade alimentam-se e bastam-se a si mesmos. "Os afectos vinculam-se a coisas, pessoas, ideias, sensações, relações, actividades, ambições, instituições, inclusive, a outros afectos", resume Sedgwick, numa publicação posterior (2003, 19. Trad. minha). A ideia de vínculo é importante aqui, sobretudo para compreender como a motivação também releva de processos cognitivos e de informações corporais das pulsões. As motivações funcionam no intervalo entre as respostas afectivas, corporais e cognitivas, nas negociações internas a partir do *feedback* (retorno) de várias frentes de informação e reacção (Sedgwick e Frank 1995, 510). Esta noção de retorno é importante na teoria de Tomkins por dois motivos: por um lado, mostra o modo de funcionamento das motivações (o erro surge como crucial para a aprendizagem e para o significado da experiência) e, por outro, ilustra como a influência das várias negociações e inter-relações entre estes níveis de informação – as respostas – participam do sistema afectivo; a sua influência mútua faz parte integrante do processo.

Observando como as propostas de Tomkins se baseiam numa ideia do cérebro humano transversal à comunidade científica da época, marcado pelo "conceito, possibilidade e iminência de poderosos computadores que ainda não existiam" (idem, 508. Trad. minha), Sedgwick e Frank propõem pensar esse momento como um momento de potencialidades infinitas a que chamaram *cybernetic fold*, balizando-o historicamente entre o final dos anos 40 e os meados dos anos 60. Este período de perspectivas ilimitadas para a imaginação sobre o que poderia ser o mundo material e tecnológico da cibernética configura um intervalo de potência entre o Modernismo e o Pós-modernismo. Significativamente, também as artes performativas vivem um momento de dobra (*fold*) potencial no final deste período. Entre 1959, quando Allan Kaprow estreia o primeiro *happening* (*18 happening in 18 parts*), e 1965, ano em que Michael Kirby publica *Happenings* (1965) – a primeira tentativa de teorização desta nova manifestação artística –, os mundos possíveis da performance arte eram ainda hipóteses a que se acedia momentaneamente no espaço-tempo partilhado das obras. Este será um aspecto central para a análise do espectáculo *Gobsquad's Kitchen* (cfr. Cap 3).

A partir das tangentes, cruzamentos e justaposições interdisciplinares entre e além destes dois grandes filões na teoria dos afectos têm-se multiplicado nas Humanidades e nas ciências exactas, nomeadamente nas Ciências Cognitivas, perspectivas de pensamento sobre a complexidade dos processos de intersubjectividade e das relações efémeras entre corpo e ambiente. Tendencialmente, analisa-se a reciprocidade dos encontros com o mundo em termos das condições e contextos sociais, tecnológicos, políticos (biopolíticos) e culturais que moldam, informam e pré-determinam o modo como os afectos podem ser programados. A teoria dos afectos oferece um aparelho conceptual relevante para a análise de fenómenos de intersubjectividade como as emoções, a esfera pública e a experiência do quotidiano, na medida em que demonstra como os afectos, nas suas múltiplas definições e gradações, embora determinados culturalmente e sendo alvo de operações de valorização ideológica, produzem formas de saber e formas de existir decisivas para compreender o mundo contemporâneo.

Como oportunamente lembram Thompson e Biddle, editores do volume *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, embora estes dois filões, filosófico e psicológico, sejam considerados as principais referências da Teoria dos Afectos, a contribuição de alguns estudos feministas, *queer* e pós-coloniais sobre a experiência do corpo e das emoções nas relações sociais de poder é determinante e bastante anterior ao surgimento destes filões que celebremente configuram uma "viragem afectiva" no espaço da academia (Thompson e Biddle 2013, 25). Com efeito, o próprio termo *affective turn* surge na teoria feminista ainda durante a década de 90, segundo a útil cartografia elaborada por Kristyn Gorton, num artigo publicado no mesmo ano da antologia de Clough, mostrando como o que sentimos é negociado no espaço público e experienciado no corpo (2007, 333-4)[11]. Esta poderia ser uma boa definição do objecto que se tornou recorrente nestas abordagens, patente em obras críticas de contornos políticos, antropológicos e sociais: o afecto público (*public affect*) (Berlant 2000, 2011; Stewart 2007; Ahmed 2004; Brennan 2004; Muñoz 2006). Reclamando o reconhecimento destes contributos (e os dos estudos pós-coloniais) branqueados pela forma como a história do campo é redigida actualmente, Clare Hemmings critica a Teoria dos Afectos pela celebração dos afectos como idealização de um potencial transformador do mundo e solução das questões da teoria cultural (2005). Especificamente, Hemmings faz uma crítica ao trabalho de Massumi e Sedgwick procurando mostrar que a noção de autonomia e de liberdade, nas respectivas conceptualizações de afecto, pouco se articula com os mecanismos do sistema social e cultural e do seu inevitável condicionamento da experiência. Os conceitos de afecto transformador e inefável, sugere Hemmings, afiguram-se como um tipo positivo e subversivo, por oposição aos afectos condicionados e reproduzidos pelos discursos institucionais (idem, 551). Pode-se reconhecer esta tentação teórica em vários estudos sobre a dimensão afectiva das artes performativas aqui apresentadas (Bourriaud, Dolan, Thompson, Hurley) e a que o meu percurso não foi imune. Pensar os afectos libertadores potenciados no acontecimento teatral por oposição aos efeitos produzidos pelo dispositivo do teatro apontaria para uma configuração moralista que pouco ajudaria a uma análise útil e relevante. No entanto, é exactamente porque ambos – afectos e efeitos – constroem a experiência sentida promovida pelo espectáculo que torna o teatro um lugar relevante para pensar, quer as formas de potenciação de afectos, quer as formas de produção de efeitos.

[11] Para uma revisão mais recente da relação entre teoria feminista e a viragem afectiva ver também o dossier especial da revista *Feminist Theory* (Pedwell e Whitehead 2012).

Neste sentido, esta pesquisa alinha-se com a viragem afectiva dos estudos feministas e pós-coloniais, nomeadamente, com aqueles que examinam fenómenos da experiência afectiva na sua dupla e imbrincada valência privada e pública, pessoal e política, pois fornecem instrumentos conceptuais mais adequados à pesquisa que me propus desenvolver. Por exemplo, o contacto crucial com o conceito de afecto público (ou sentimento público), cunhado por Lauren Berlant (2011), que decorre da circulação de afectos em esferas públicas de sociabilidade, determinadas por normas e fantasias sociais, mas potenciadoras de atmosferas afectivas, experienciadas como íntimas, foi muito influente na minha reflexão sobre as práticas de afecção colectiva nas artes performativas.

No teatro, estas práticas acontecem no espaço entre a cena e o público, constituindo, segundo Eleonora Fabião, a acção cénica:

> Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que vêem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena se dá "entre", não "em". A ação cênica seria, pois, a criação de um corpo, de um corpo comum; ação cênica é co-labor-ação (Fabião 2010, 30)

"A cena dá-se 'entre', não 'em'". Nesta concisa formulação, descobre-se um gesto fundamental que importa destacar: descentrar a reflexão sobre a cena, do espaço físico e simbólico para o espaço sensível das relações entre corpo cénico e público[12]. Assim, pode-se ampliar o objecto de análise "cena" ou "acção cénica" ao "sistema de convergências" que constitui o espaço – conectivo – de co-presença fundador do teatro. Se a cena se dá "entre" lugares e corpos e não "em" lugares e corpos, esse espaço de relações e conexões urge ser pensado. Mais do que isso, ele reclama um discurso que atente nas suas especificidades sensíveis, na volatilidade dos afectos que influencia a sua constituição estética.

Uma das preocupações centrais nos estudos sobre afecto público prende-se com a forma como a experiência privada se entrelaça com a esfera pública, concretamente ao nível da circulação das emoções e afectos. Teresa Brennan (2004) e Sara Ahmed (2004) oferecem-nos dois modelos possíveis para pensar esta circulação. A teoria da transmissão dos

[12] Segundo outros autores, o corpo performativo ele próprio é constituído pelo corpo do actor e do espectador em acção (cfr. Krpic 2011).

afectos de Brennan ajuda-nos a compreender o fenómeno na sua dimensão colectiva e biológica; a proposta de uma política cultural das emoções de Ahmed mostra-nos como elas actuam performativamente na construção e mediação do mundo para o sujeito.

Brennan investiga como afectamos e somos afectados pelos outros, através dos ambientes que criamos e que, simultaneamente, nos condicionam. Reunindo elementos da prática clínica, da neurofisiologia, da história e da filosofia dos afectos, a autora defende a tese de que as emoções podem não ter origem em nós. Recuperando a tradição das paixões como estados emocionais que nos habitam, dominante até ao século XVIII, Brennan mostra como o que que sentimos não é necessariamente "nosso", como defende a ciência moderna ao considerar que o corpo ou o inconsciente origina as emoções, mas pode resultar da interacção com os outros e com os ambientes. Ninguém, afirma a autora, poderá negar ter entrado numa sala e, pelo menos uma vez, ter "sentido a atmosfera" (2004, 1. Trad. minha). Este é um facto da vida quotidiana. Quem nunca terá sentido um ambiente pesado num velório, uma alegria brilhante num parque infantil ou um entusiasmo ansioso num bar onde se projecta o jogo de um mundial de futebol? Somos permeáveis aos afectos dos outros e dos ambientes que constroem porque temos a capacidade de captar e transmitir afectos. Por transmissão, Brennan define um processo de influência social dos afectos que tem consequências nos estados fisiológicos do corpo, perturbando, assim, as fronteiras entre indivíduo e colectivo tal como entre o social e o biológico (idem, 3). Ao admitir que podemos afectar e ser afectados emocionalmente, esta teoria reequaciona a noção moderna da autonomia do sujeito. Os limites biológicos do corpo não contêm a nossa identidade, nem esta se define exclusivamente pelas emoções que sentimos.

Brennan enfatiza a materialidade dos afectos no processo de transmissão na medida em que eles se manifestam em estados fisiológicos do corpo. Definidos como "mudanças fisiológicas que acompanham um juízo[13]" sobre a experiência ou sobre os outros, os afectos são "coisas concretas" que têm uma dimensão energética (idem, 5-6). Esta dimensão

[13] Em certo sentido, Brennan recupera a linhagem de Aristóteles que define emoção a partir do seu papel nos juízos que fazemos "as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer" (Aristóteles 2005, 160).

energética complexifica-os, mas é igualmente aquilo que justifica, afirma Brennan, a possibilidade de diminuir ou elevar os estados emocionais dos outros, em suma, de podermos tocar e ser tocados pelos outros (ibidem). Este é o poder dos afectos desde que sejam alimentados por um tipo de atenção específica, a atenção vital (*living attention*). Importa sublinhar que a autora distingue afectos de sentimentos, na medida em que os primeiros correspondem às mudanças de estados fisiológicos antes de serem nomeados e os segundos são, inversamente, sensações que encontraram uma tradução adequada em palavras (*sensations that have found the right match in words*, idem, 5). Nesta proposta teórica, os afectos são essencialmente sinónimos de emoções (ibidem). Embora Brennan inicie o trabalho reconhecendo esta indistinção, o termo será usado predominantemente para designar afectos negativos, porque são estes que, para ela, exigem uma atenção redobrada para lidar com as economias globais violentas e tóxicas em que vivemos (idem, 22). Se a atenção pode alimentar os afectos, é ela igualmente que os pode discernir, protegendo o organismo das ameaças à sua felicidade (cfr. Damásio 2003; Espinosa 1992).

Como se processa a transmissão dos afectos? Partindo dos estudos psicológicos sobre as multidões, que provam o fenómeno do contágio de emoções e comportamentos, e de experiências neurofisiológicas sobre a empatia, Brennan defende que a transmissão de afectos se efectua por via dos sentidos, definidos como "veículos da circulação de afectos e de atenção" (idem, 136. Trad. minha), forma sensível e, muitas vezes inconsciente, de contacto com o ambiente, designadamente com o ambiente social. Os sentidos são uma forma de atenção vital (idem, 40-1) que capta, interpreta e emite sinais para o ambiente, funcionando como conectores entre o conhecimento do corpo, sensorial, e o pensamento verbal, cognitivo. Por isso, é igualmente através da focalização da atenção vital que podemos escutar o corpo e discernir os afectos, isto é, identificá-los, interpretá-los e verbalizá-los. Este reconhecimento possibilita transformar afectos negativos, protegendo-nos dos seus efeitos nocivos.

Teresa Brennan define a atenção vital como uma força material, biológica e energética que cria as ligações afectivas com o mundo, que alimenta os afectos e os torna poderosos (idem, 40 e passim). É aquilo que dá energia aos afectos, positivos ou negativos. Quanto mais focalizamos a atenção vital em afectos negativos mais eles consomem e drenam o corpo, e, ao invés, quanto mais a atenção revigora os afectos positivos mais estes podem ser fortalecidos, quer em nós quer nos outros. Por outras

palavras, a atenção amplifica e intensifica os afectos e a sua transmissão na medida em que ela se faz por via dos sentidos. A atenção vital é, assim, a premissa da transmissão de afectos e condição para a identificação e entendimento destes.

O mecanismo de transmissão de afectos destacado por Brennan é a sincronização (*entrainment*), "o processo através do qual as respostas afectivas dos seres humanos se ligam e repetem" através de um alinhamento dos sistemas nervosos de duas ou mais pessoas (idem, 52. Trad. minha). Processada a nível neurofisiológico, essa sincronização efectua-se, tanto por via química quanto eléctrica. O primeiro processa-se por via olfactiva, por exemplo, no caso das feromonas, substâncias que o corpo produz e segrega. Tal como o funcionamento do sistema endócrino, o olfacto processa-se a um nível inconsciente, projecta afectos na atmosfera e tem consequências concretas na fisiologia do corpo. Ambos os tipos de alinhamento químico ocorrem sem necessidade de contacto físico (idem, 69), mas influenciam os estados emocionais do outro. Essa influência, defende Brennan, tem início in-útero, com o ambiente que vai formar e organizar o desenvolvimento do feto, e continua a ter um papel vital no bebé depois do seu nascimento. A mãe é a principal agente de transmissão de informação química, nervosa e afectiva – a atenção, ligada ao amor, com que a criança é cuidada tem uma influência determinante no seu desenvolvimento (v. definição de fantasia fundacional, idem, 12 e segs).

Muito embora o recurso a argumentos da neuroendocrinologia para explicar o processo de transmissão de afectos seja redutor do campo sensível e invisível em que ocorre[14], a performatividade e sabedoria do corpo destacadas por esta teoria são fundamentais. Brennan defende que sentir constitui um conhecimento próprio ao corpo e que a atenção é uma actividade do corpo propenso a uma determinada experiência. Existe uma inteligência sensível do corpo que funciona e é estruturada como uma linguagem, com códigos e lógicas próprias, tal como os códigos do DNA ou o funcionamento hormonal (idem, 141). Ao contrário da tradição ocidental, que tem por menor a experiência dos sentidos e do corpo, Brennan defende que a comunicação sensorial é activa, mais inteligente e mais rápida do que o pensamento consciente ou a linguagem verbal (idem, 141). Ao escutarmos a sua lógica, sentindo-a, podemos reconhecer e

[14] Para uma crítica da teoria de Brennan, ver (Blackman 2012, cap. 4)

transformar os afectos negativos que adoecem a mente e, por vezes, o próprio corpo.

Concluindo, Brennan propõe um novo paradigma de entendimento do ser humano como "receptor e intérprete de sentimentos, afectos e energia atenta" (idem, 87. Trad. minha). Se cada indivíduo tem uma história pessoal dos afectos, o seu eixo vertical, este cruza-se com o eixo horizontal da transmissão dos afectos, a linha do coração, que o insere em redes temporárias de circulação de afectos com os outros e o ambiente (idem, 86). Por conseguinte, a linha do coração coloca-nos em contacto com os outros e por isso, embora sentidas como nossas pelas interpretações neurológicas e fisiológicas do nosso corpo-antena, as emoções não têm sempre origem em nós.

O modelo de Sara Ahmed partilha com o de Brennan uma concepção social e material de circulação das emoções. Revelando o papel destas na construção cultural das relações com o outro e com o mundo, Sara Ahmed tece uma refinada crítica às formas discursivas e às normas sociais que perpetuam estigmas e descriminações raciais e de género (2004). Situado entre o campo dos estudos culturais e dos estudos feministas, este volume propõe pensar as emoções como mediadoras do contacto com o mundo. Por um lado, indistintas das sensações, elas fabricam a nossa experiência do mundo; por outro lado, informadas por narrativas hegemónicas, elas determinam essa experiência (idem, 6). Neste sentido, o modelo social das emoções, definidas como formas de acção que informam o contacto com o mundo e com os outros, é particularmente relevante para pensar o seu carácter performativo, no tocante às relações intersubjectivas quotidianas, resultantes de uma subjacente economia afectiva.

Analisando de que modo emoções categóricas tais como, o medo, o ódio ou a vergonha se interpõem no contacto com o mundo, em *The Cultural Politics of Emotion*, Ahmed pergunta: "O que fazem as emoções?" (idem, 4). As emoções moldam a superfície dos corpos – individuais e colectivos – na medida em que são informadas por narrativas e discursos que circulam no domínio público, lastro de acções repetidas ao longo da história, determinando uma orientação específica em relação ao outro (ibidem). Elas materializam as fronteiras afectivas do corpo do outro – orientando o seu afastamento ou proximidade, marcando a superfície do seu corpo como objecto de afectos positivos ou negativos – na medida em que são pré-determinadas por narrativas culturais que acumulam e repetem uma determinada leitura desse outro. Ahmed examina, por exemplo, declarações de políticos, propaganda partidária e discursos jornalísticos, para mostrar como entidades colectivas, como as nações, sustentam a sua união através da repetição implícita de narrativas que separam "nós" de "eles". Produzindo diferenças entre ambos, estes discursos atribuem a causa de emoções como o medo ou o ódio ao outro, marcando-os como nocivos e, portanto, a orientação do "nós" pelo afastamento.

A autora recorda o clássico exemplo de Fanon (autor de *Black Skin, White Masks*, obra de referência nos estudos pós-coloniais) sentado no banco do comboio, perante o grito de medo da criança branca: *Look, a Negro!* (idem, 62). Este acto de fala é performativo linguisticamente, mas também emocionalmente, na medida em que repete narrativas de descriminação racial. Ahmed mostra como o medo da criança branca não é motivado pelo contacto com o médico de pele negra sentado na sua carruagem, mas pela sua pele negra como objecto de afectos negativos, acumulados e repetidos ao longo da história. A autora evidencia, assim, que não só as emoções são culturalmente determinadas como também participam de uma economia dos afectos, cujo capital resulta do valor afectivo acumulado em palavras (efeitos das emoções) e narrativas (repetição desses efeitos) que circulam no espaço público, deslizando ou se apegando-se a signos e corpos. O poder performativo das emoções revela-se na forma como as relações de proximidade e distância, de negatividade ou positividade, relativamente ao outro são produzidas e reproduzidas. As emoções "fazem coisas": definem superfícies, promovem distância ou contacto, marcam impressões nos corpos para os quais criam mundos.

Como se caracteriza a performatividade das emoções? Através de processos de intensificação dos espaços sociais, intensificação essa que cria efeitos de fronteira na experiência do corpo. As economias afectivas têm lugar no espaço social, psíquico e material, isto é, no contacto com o mundo, marcando a sua superfície e determinando as relações entre corpos, alinhando uns a uma noção de colectivo, "nós", separado dos outros, "eles". Ahmed mostra como este processo é idêntico à experiência da dor. Quando batemos com o dedo do pé numa mesa, sentimos os limites do dedo de forma intensificada, ou seja a impressão da superfície do dedo é um efeito da intensificação da sensação/emoção (idem, 24). Segundo a autora, esta intensificação de sensações de dor, seja física ou emocional, materializa as fronteiras do corpo. Isto equivale a dizer que, se as emoções intensificam sensações de fronteira que nos separam do outro, essa

intensidade performativa também as pode desfazer e potenciar formas de contacto aprazíveis (idem, 25). Exactamente porque são processos intersubjectivos e culturalmente construídos, a fronteira que separa corpos e mundos pode aproximá-los:

> Dizer que os sentimentos são cruciais para a formação de superfícies e fronteiras é sugerir que aquilo que faz essas fronteiras também as desfaz. Por outras palavras, o que nos separa dos outros também é o que nos liga a eles. Este paradoxo é claro se pensarmos na superfície da pele em si como aquilo que aparenta conter-nos, mas onde os outros imprimem marcas. Esta função contraditória da pele começa a fazer sentido se desaprendermos o pressuposto que a pele simplesmente já lá está e começarmos a pensar nela como a superfície que apenas é sentida quando é "marcada por impressões" dos encontros que temos com outros. (Ahmed 2004, 24-5. Trad. minha)

O paradoxo da pele, fronteira e contacto, enunciado por Ahmed liga-se, pois, de forma produtiva à performatividade das emoções que criam barreiras ou aproximam indivíduos: o que nos separa também nos pode unir. A intensificação é, assim, o traço distintivo da performatividade das emoções, que actua por meio da circulação psíquica, social e material de efeitos das emoções ou objectos das emoções. Sara Ahmed propõe o conceito de "economias afectivas" (*affective economies* idem, 44) para definir a circulação de objectos de emoção e signos que produzem valor afectivo por acumulação. Quanto mais esses objectos circulam, reiterados por narrativas sociais e culturais repetidas ao longo dos séculos, maior o seu valor acumulado – o seu capital afectivo. Ahmed entende por objectos de emoção os efeitos da mediação emocional no contacto com o mundo, responsável por moldar o corpo do outro e o corpo social, isto é, configurando o seu valor afectivo como positivo ou negativo. Assim, quanto maior o movimento entre esses objectos de emoção, reiterados pela repetição performativa, maior o valor afectivo gerado. Esta acumulação de valor deriva da aderência de representações do outro (objectos da emoção) a signos repetidos em narrativas culturais dominantes, tornando algumas palavras "pegajosas" (*sticky*), e outras, pelo contrário, escorregadias (*slipery*). As representações afectivas colam-se ou deslizam sobre o corpo do outro, estigmatizando-o ou imunizando-o às ligações positivas ou negativas impregnadas nas palavras.

É importante salientar que, para Ahmed, o que circula são os efeitos das emoções, não as emoções em si. Em contraste com as formas de contágio social, associadas aos modelos da psicologia de grupos, que assumem uma partilha das mesmas emoções por diferentes indivíduos, Ahmed defende que essa partilha é errónea (idem, 10). Em espaços sociais intensificados emocionalmente, podemos sentir a densidade (*thickness*) da atmosfera que nos envolve, mas isso não significa que as mesmas emoções sejam partilhadas. A intensidade das emoções produz mal-entendidos, a ponto de, mesmo quando acreditamos que sentimos o mesmo, provavelmente, temos uma relação diferente para com esse sentimento ou emoção. Posto que não se trata de sentir o mesmo, a autora sugere que são os objectos das emoções que circulam e se tornam viscosos ou saturados afectivamente (idem, 11). Aquela relação singular do sujeito face às emoções prende-se com o lugar que ocupa na dinâmica das economias afectivas. Ao contrário das tradições psicologistas e fisiologistas do Ocidente, segundo as quais o sujeito é origem das emoções, a tese de Ahmed desloca o sujeito do epicentro dos processos emocionais para um ponto nodal da economia afectiva. O sujeito não é origem nem destino dessa economia, mas um ponto de impacto das suas trajectórias (idem, 46). Imerso na circulação dos efeitos das emoções no espaço público, ele faz parte de um fluxo permanente de trocas e reenvios.

Ambos os modelos de Brennan e Ahmed afirmam a necessidade de repensar a noção de autonomia do sujeito em função da materialidade e do movimento inerente à dimensão afectiva da experiência. Não obstante as diferentes formulações dos conceitos de afectos e emoções, o que as autoras destacam é a circulação performativa das emoções ou dos afectos nessa experiência. Essa circulação tem consequências no corpo do outro: invade-o, altera-o, influencia-o; demarca uma geografia de relações de proximidade ou afastamento; intensifica estados do corpo e ambientes sociais; energiza-o ou depaupera-o; numa palavra, afecta-o. Estes processos e as suas consequências decorrem de políticas de afectos que determinam o contacto entre indivíduos e colectivos, construindo as redes que os ligam ou separam, aproximando-os ou afastando-os. Os seus trabalhos apontam possibilidades de pensar estas políticas através de processos a um tempo sociais, fisiológicos e culturais, questionando as fronteiras do corpo e a concepção do sujeito moderno autónomo. As suas propostas mostram-nos como a experiência resulta de um contacto com o mundo criado e condicionado pela sua dimensão afectiva, na qual o saber do corpo (os sentidos, a atenção, as intensidades) se imbrica a níveis profundos com os condicionamentos culturais.

Conceitos

Estas teorias da circulação de afectos afiguram-se extremamente úteis para pensar a dinâmica do encontro cena-público por um novo ângulo. Designadamente, oferecem conceitos operativos para reavaliar o estatuto de passividade do público no acontecimento teatral, explorar as formas de materialização da relação cena-público e perceber o impacto do encontro no fazer artístico. Em suma, os modelos de Brennan e Ahmed permitem repensar a função do público e como as políticas de afectos das obras ao vivo podem condicionar ou potenciar estados afectivos.

Ao longo deste volume, procurarei identificar os processos através dos quais os afectos circulam no acontecimento teatral, como podem ser nomeados e de que modo o seu poder performativo influencia o fazer da obra. Esta é uma contribuição relevante para o campo de Estudos de Teatro e Performance, na medida em que investigar em profundidade e rigorosamente a materialidade do processo dinâmico da relação cena-público do público mostra como este tem uma função crucial no plano estético da obra. A co-presença do público é não apenas uma premissa da obra mas também uma influência que a afecta. É sobre esta última implicação que me debruçarei. O encontro não é considerado aqui apenas como condição de existência do acontecimento teatral, mas na sua dupla valência de possibilidade de conexão/desconexão. Este estado fluído e recíproco de conexão/desconexão pertence ao domínio da constituição sensível do acontecimento poético do teatro, isto é, do acto estético que instaura uma relação entre cena e público, sendo simultaneamente o próprio objecto artístico. Inspiro-me aqui no conceito de acontecimento poético, proposto pelo influente investigador argentino Jorge Dubatti, distinguindo-o do acontecimento convivial que reune artistas, técnicos e público num mesmo espaço-tempo. Para Dubatti, o acontecimento poético (*poiesis teatral*) é simultaneamente o fazer artístico instaurador de uma ordem ontológica distinta da ordem mundana – condição para o encontro – e o objecto criado (a obra) – possibilidade de encontro com a obra no plano poético (2007, 89 e segs).

Construindo uma abordagem que examine os fundamentos e as funções da presença do público na instauração daquela relação, pretende-se contribuir para entender a complexidade de um dos elementos mais fugazes, porém, cruciais, do acontecimento teatral, que reclama um discurso

crítico urgente. Esta contribuição passa, assim, por uma tomada de posição relativamente ao conhecimento sensitivo do corpo, pela valorização da performatividade dos afectos e pela nomeação de fenómenos porque, para não os mistificar, é preciso conhecê-los. É difícil traduzir em palavras a dimensão afectiva, íntima e individual, da experiência teatral, quer para o espectador quer para o actor. No entanto, esse plano invisível de afectos, sensações e emoções é indissociável do acontecimento; ele constitui uma realidade vital para qualquer performer. Nesta pesquisa, proponho uma alternativa ao modelo predominante da "magia do teatro". Exactamente por ser matéria efémera mas concreta, fundamental à ontologia do teatro e da relação cena-público, ela merece, pelo menos, uma tentativa para encontrar palavras mais rigorosas. *Not Magic, But Work* foi o título que Gay McAuley atribuiu ao seu estudo sobre o processo criativo; não magia, mas afectos (2012), é o que gostaria de defender aqui.

As distinções entre afecto, emoção e sentimentos são ténues e exigem uma clarificação. Com uma longa história filosófica e científica, emoções designam estados fisiológicos identificáveis em categorias universais – alegria, tristeza, medo, raiva, etc. –, concepção de linhagem darwiniana que celebrizados estudos sobre a expressão das emoções, como os de Paul Ekman(1991), corroboram. Podemos reconhecer, com relativa rapidez e rigor, uma emoção quando a sentimos mas, como defende António Damásio (2003), só quando ganhamos consciência do que sentimos geramos sentimentos. Estas distinções científicas estão genericamente patentes nos discursos teóricos das humanidades, não obstante as suas nuances interpretativas[15].

No campo dos Estudos de Teatro, por exemplo, Erin Hurley propõe uma útil sistematização de conceitos sobre o sentir do teatro, sugerindo que este provoca diferentes categorias de sentimentos: emoções, afectos e disposições (*mood*) (2010, 11). As primeiras designam a experiência do corpo culturalmente mediada, os segundos consistem em reacções automáticas do corpo e as terceiras referem-se a estados de fundo subjacentes que orientam respostas emocionais (idem, 22-3). Esta breve topologia sintetiza a diferença basilar entre o carácter social e cultural das emoções *versus* a natureza predominantemente biológica e inconsciente dos afec-

[15] Para uma crítica à apropriação, por vezes descontextualizada, de termos das neurociências e da psicologia comportamental na teoria crítica cultural (cfr. Papoulias, Constantina e Callard 2010; Leys 2011a e Blackman 2012).

tos. O problema que se coloca em adoptar esta distinção surge com a inevitável separação criada entre sentir e compreender, quando estes planos participam da complexa experiência estética, tanto na vida quanto no teatro. Acompanhando os pensamentos, reacções, sensações ou emoções que possamos ter e sentir durante um espectáculo, existe uma experiência sensível que pode ser ou não inteligível no imediato mas que contribui para que a nossa experiência signifique. Nesta medida, o conceito de emoção de Hurley falha em abarcar aspectos mais subtis, ou menos categorizáveis, das dinâmicas da experiência sentida. Da mesma forma, a oposição entre a emoção como experiência facilmente consciencializada e o afecto como uma experiência necessariamente inconsciente não é vantajosa. Podemos saber que sentimos algo mas não como nomeá-lo ou explicá-lo por palavras, o que não significa que essa experiência seja ininteligível. Para deslindar a dinâmica subjacente à experiência sensível do acontecimento teatral, torna-se mais produtivo privilegiar o termo afecto na medida em que é mais abrangente do que uma emoção categórica ou um sentimento, muito embora não o entenda como um fenómeno resultante exclusivamente de processos automáticos do corpo. Posto que a experiência sensível acompanha a compreensão e o sentir do acontecimento teatral como um processo dinâmico, proponho considerar os afectos como uma qualidade que lhe é inerente[16]. Baseada nas propostas teóricas de Brennan e Ahmed, apresentarei de seguida uma noção de afecto como carga sensível, transportável e transmissível, que adere a sensações, emoções, pensamentos ou palavras.

Por afectos entendo cargas sensíveis, transportáveis e transmissíveis, que aderem a sensações, sentimentos, pensamentos ou palavras. Embora evanescentes e invisíveis, os afectos têm uma existência concreta. São intensidades sentidas no corpo: um aperto no estômago, um arrepio que percorre a coluna, a "pele de galinha" quando não está frio, uma imagem repentina, a explosão ou a suavidade de uma palavra proferida ou um desconforto cuja causa não sabemos identificar. Estas "coisas sentidas" visitam-nos, assomam aos nossos sentidos mesmo que delas não possamos extrair um sentido inteligível no imediato. Têm um "sentido-sentido" (*felt sense*), um saber do corpo, como o definiu o psiquiatra Eugene Gendlin (1997; 1981). Cada palavra, cada pensamento, cada sensação e cada emoção acarretam cargas sensíveis. Transportamo-las sem que elas sejam visíveis para nós ou para os outros, e, pela mesma razão, não nos damos conta nem quando as recebemos nem quando as transmitimos, a não ser por subtis sensações do corpo a que podemos decidir aceder, dando-lhes atenção. Temos um conhecimento tácito e individual do que no corpo está associado à alegria, à tristeza, à inveja: leveza, estados de tensão, batimentos cardíacos acelerados, rigidez. Estes estados sensíveis aos quais o corpo se abre (o "sentir do teatro" (*feeling theatre*), nos termos de Welton (2012, 10)), estão em constante movimento, o que dialoga com a etimologia do vocábulo: carga é tudo aquilo que pode ser transportado, tudo o que pode ser carregado.

[16] Para uma crítica à distinção entre afecto e emoção, valorizando o primeiro como autónomo do sujeito, da razão ou de processos de produção de sentido, e subsequente polémica (ver Leys 2011a; Leys 2011b; Connolly 2012).

Carregar significa suportar um peso e deslocá-lo. Por isso, este verbo e os vocábulos com os quais partilha o étimo surgem associados negativamente ao esforço ou à dificuldade de arcar com peso do que se transporta, em sentido figurado, os "fardos". Relativos a experiências, pessoas ou conjunturas que sentimos como prejudiciais, os fardos traduzem a sensação afectiva de estar sob pressão de algo, de um "peso morto". Esquecemos, porém, que o destino da carga não é carregar, enquizilar o seu peso nas costas de alguém, mas ser transportada, colocada em circulação. O fardo não nos pertence, está em trânsito, assim como as experiências, as pessoas e as conjunturas estão em permanente transformação. Esta tensão entre a pressão de uma carga contra o corpo intensifica a sensação dos limites deste e da potencial mobilidade daquele, sendo produtiva para pensar a relação entre os afectos e os estados corporais em que eles se manifestam, para uma conceptualização de afecto enquanto carga sensível.

Segundo a definição do *OED* (2012), a etimologia do termo afecto aponta para uma ambivalência de estados ou reacções mentais e emocionais, que se manifestam em disposições transitórias, ou de estados ou reacções físicas, cristalizados em patologias do corpo. No primeiro caso, as disposições são temporárias, influências passageiras de emoções ou pensamentos; no segundo, são permanentes, suspensões enrijecidas que travam o fluxo da experiência. Quando em movimento, há saúde; caso contrário, surge a doença. Esta clivagem está na raiz da ambivalência patente na definição do dicionário, que conserva a ligação entre estados mentais e emocionais no grupo de sentidos relativos à mente e o sentido patológico do termo quando aplicado a estados fisiológicos. A história etimológica do termo sugere a natureza do movimento implicada nos

afectos. Pensar os afectos como cargas que atravessam sensações, pensamentos ou emoções e intensificam estados do corpo, permite reconhecer a condição saudável da transitoriedade da sua passagem. Se os afectos circulam, invadem e emanam do corpo, quando algo trava o seu movimento, o corpo ou a mente acumulam intensidades e adoece. As cargas sensíveis são, portanto, partículas em movimento, passíveis de serem recebidas e transmitidas, isto é, colocadas em circulação. Na medida em que toda a carga é transportável, assim também as cargas sensíveis são transportadas por palavras, emoções e sensações que atravessam o corpo e participam de uma circulação em que o sujeito é apenas um ponto de trajectórias que cruzam o biológico, o social, o cultural e, como veremos, o estético. Ao ter uma sensação indecifrável, ao sentir uma emoção, ao ter ou proferir um pensamento estamos a emitir e receber as cargas sensíveis aderentes à sensação, à emoção ou ao pensamento. Estas manifestam-se em estados corporais subtis, com a sua lógica própria e significados tácitos.

Considerados como cargas sensíveis em permanente trânsito, recebidas e enviadas nas relações do corpo com o ambiente, os afectos constituem um elemento fundamental para pensar a relação entre cena e público na medida em que nela se constitui uma zona de contacto. Nesse contacto, os afectos intensificam os espaços de uma forma mais dirigida ou mais aberta, posto que a sua performatividade pré-determina ou potencia a influência que a circulação de afectos pode ter para a sua materialização – separando ou ligando a cena e o público. Isto é, o encontro teatral promove relações temporárias entre corpos onde os afectos, que intensificam os espaços sociais, constroem fronteiras ou ligações. Estas relações têm um carácter sistémico, isto é, ecológico.

Como as práticas teatrais pós-dramáticas sugerem, é preciso repensar o espectador e os seus modos de participação no espectáculo na relação com o ambiente no qual se move, sente e co-afecta, isto é, a partir de uma abordagem ecológica de um "*continuum* sensorial e afectivo" (*sensorial and affective continuum*, Welton 2012, 9). Um espectáculo constitui um sistema de interacções complexas e interdependentes, uma "ecologia teatral" que envolve todos os factores e elementos, orgânicos e não-orgânicos, simples ou complexos, de um sistema teatral ou performativo particular (Kershaw 2007, 15-6). Como sugere Kershaw, a noção de ecologia coloca a tónica nas qualidades inter-relacionais e interdependentes do sistema e possibilita ultrapassar algumas dificuldades colocadas pela natureza efémera da relação cena-público ao seu estudo. O autor argumenta que, ao considerarmos

um espectáculo nesta perspectiva ecológica, podemos compreender como uma alteração num elemento do sistema terá consequências sobre todos os outros (idem, 186)[17]. No caso, gostaría de pensar os afectos, ou cargas sensíveis, como um dos elementos da ecologia teatral de cada espectáculo, que releva da interacção e interdependência entre cena e público. O contacto do público com o ambiente criado em cena envolve aspectos biológicos, sociais, históricos, culturais e estéticos, próprios de uma ecologia gerada num contexto artístico. Como se trata de um processo dinâmico e complexo, é difícil destrinçar os elementos que participam da ecologia teatral de cada espectáculo, tornando-se, pela mesma razão, imperativo abordá-los a partir da sua inerente interdependência, quer para o acontecimento teatral quer para a experiência sentida desse acontecimento.

Neste texto, os termos teatro e acontecimento teatral designam toda a obra que abre uma cena perante um público e que se constitui como acontecimento através da co-presença de actores, bailarinos ou performers, por um lado, e espectadores, por outro. Nesta categoria cabem, portanto, desde expressões teatrais ancoradas na tradição dramática até espectáculos de dança ou performances. Embora esta noção de teatro não esgote nem as possibilidades conceptuais nem as estratégias da praxis teatral que entendem, por exemplo, o teatro como uma cena que prescinde da presença do corpo vivo, adoptando o termo como sinónimo de representação, espaço delimitado, abertura – de que são exemplos o espectáculo *Les Aveugles* (2002), de Denis Merleau (CAN), vários trabalhos de Kris Verdonck (BE) e quase toda a obra do Projecto Teatral (PT) –, ela parece a mais pertinente para os temas que aqui serão tratados. Do mesmo modo, utilizarei indistintamente os termos actor, bailarino ou performer para designar o fazedor em cena.

No que respeita à preferência pelo conceito de público em detrimento do de espectador, ela prende-se com dois aspectos essenciais. Por um lado, o público denota o carácter colectivo dos processos que gostaría de abordar e, por outro, evita o vínculo ao sentido da visão que a palavra espectador (*spectare*) ostenta. Esta escolha não está isenta de problemas conceptuais. A concepção de um público como uma entidade

[17] Kershaw sugere ainda que a interacção actor-público pode ser entendida como um "efeito-limite" (*edge-effect*), termo que os ecologistas adoptam para designar o encontro de tensões entre diferentes ecossistemas, tais como as margens de um rio ou os limites de uma floresta (idem, 185).

unificada e idealizada, obscurecendo diferenças de cultura, género ou raça na recepção subjectiva das obras, tem sido alvo, como vimos, de inúmeras abordagens críticas. Não as ignorando, usarei, porém, o termo público no sentido de um colectivo constituído por indivíduos que pensam e sentem de forma diferente, mas que participam de um processo social e estético. Não obstante as interpretações, pensamentos e emoções individuais, o propósito é examinar as dinâmicas afectivas que têm consequências no acontecimento teatral.

Materiais e Métodos

Este livro reúne análises de três espectáculos contemporâneos, estreados depois da viragem do século, e dados empíricos, lexicais e semânticos, recolhidos em entrevistas a actores, bailarinos e performers, realizadas maioritariamente entre Julho de 2011 e Abril de 2013 (Rio de Janeiro, Nova Iorque, Graz e Lisboa; excepcionalmente por skype e email). Todas as citações de artistas provêm destas entrevistas, a não ser quando indicado.

No que respeita aos espectáculos, o critério de selecção prende-se com os diferentes convites para "estar com" o público que as suas estratégias estéticas criam e condicionam, possibilitando averiguar a predominância da lógica dos efeitos ou da potenciação de afectos no que respeita à sua performatividade e ao lugar oferecido ao espectador. Todos podem ser identificados pela categoria de teatro pós-dramático, cunhada por Hans-Thies Lehmann (2006). Trata-se de práticas que se reclamam experimentais, autorreflexivas e críticas do sistema dominante de representação do teatro que, ao nível da relação com o público, a divisão palco/plateia emblematiza. Cada espectáculo configura um espaço de interacção, criado pelos distintos dispositivos cénicos e composições sensoriais, aberto em diferentes níveis à participação do público na sua função intensificadora de afectos. Cada espectáculo transforma e supera a separação entre palco e plateia utilizando recursos cénicos muito diferentes sugerindo igualmente como a questão do espaço cénico pode não ser o elemento crucial para identificarmos essa função na actualidade. Neste sentido, os espectáculos funcionam como um tríptico que permite equacionar pontos em comum e contrastes na criação contemporânea.

Os seguintes espectáculos equacionam a relação entre cena e público de forma particularmente programática. *Até Que um Dia Deus Foi Destruído Pelo Extremo Exercício da Beleza (AQD)*, de Vera Mantero e convidados, recorre ao espaço cénico tradicional, mas ao fazer prevalecer o espaço sonoro e encantatório convida o espectador a percorrer diferentes estados afectivos o que potencia a performatividade dos afectos no encontro teatral. *Gob Squad's Kitchen – You Never Had it So Good*, de Gob Squad, radicaliza a fronteira entre cena e público através de um ecrã que, pela intimidade mediada que produz, origina um equilíbrio delicado entre a subversão dos papéis dos actores e espectadores e os afectos potenciados. Essa intimidade paradoxalmente mediada cria mundos de temporalidades afectivas para cuja circulação de afectos o público é crucial. *Sleep No More*, de Punchdrunk, encena uma experiência imersiva a partir do clássico de Shakespeare *Macbeth,* cujos ambientes sensoriais condicionam a autonomia da participação do público a que o espectáculo almeja. Em suma, são as hipóteses, possibilidades e contradições que oferecem à participação do espectador, do ponto de vista da performatividade dos afectos, que pretendo aqui explorar.

Relativamente aos dados empíricos levantados, procurei coligir expressões, palavras e metáforas utilizadas pelos artistas para descrever a sua experiência de palco, no tocante à forma como percepcionam ou sentem o público, para os questionar, designadamente, sobre a gíria teatral. Foi feito um levantamento exaustivo dessas expressões, procurando encontrar um território semântico que permitisse a sua elaboração teórica. Uma vez que o intento é considerar a reciprocidade da relação estabelecida entre cena e público, será pertinente perguntar porque não foram entrevistados igualmente espectadores. A razão é simples. Ao contrário dos actores, bailarinos ou performers, que desempenham o seu papel ou tarefa no espectáculo noite após noite, o espectador comum assiste a uma representação teatral, por norma, apenas uma vez. Por isso, apenas os primeiros têm acesso à variação inerente ao fazer, bem como às distintas flutuações sensíveis da dimensão afectiva do espectáculo. Por outras palavras, é na experiência da repetição e sua inerente diferença que se pode encontrar material de reflexão adequado sobre a qualidade sensível do acontecimento teatral. Neste sentido, pareceu-me relevante optar por considerar apenas as palavras de quem está em cena e conhece o impacto de diferentes públicos sobre o seu fazer.

Os actores, bailarinos e performers com quem conversei foram os seguintes, identificados por companhia e área profissional predominante:

Alex Kelly (Third Angel, teatro, UK), Allyson Mendes (Cia de Danças Lia Rodrigues, dança, BR), Ana Borralho (dança, PT), Ana Brandão (teatro e música, PT), Anabela Almeida (Mala Voadora, teatro, PT), Anderson do Lago Leite (Balangandança Cia dança, BR), Anton Skrzypiciel (dança e teatro, AU/PT), Antonija Livingstone (dança e teatro, AU), António Fonseca (teatro, PT), Ari Fliakos (Wooster Group, teatro, EUA), Austin Jones (teatro, EUA), Ben Williams (Elevator Repair Service, teatro, EUA), Baron Vaughn (comediante *stand-up*, teatro, EUA), Brian Mendes (New York City Players, teatro, EUA), Bruno Bravo (Primeiros Sintomas, teatro, PT), Brynjar Bandlien (dança, BE), Carrie Brown (Trisha Brown Company, dança, EUA), Clarinda Maclow (dança, EUA), Cláudia Gaiolas (teatro, PT), Cláudia Muller (dança, BR), Cristina Carvalhal (teatro, PT), Cucha Carvalheiro (teatro, PT), Custódia Gallego (teatro e televisão, PT), Danielle Skraastad (teatro, EUA), Davis Freeman (Forced Entertainment, teatro, UK), DD Dorviller (dança, EUA), Edison Simão (Teatro Hiato, BR), Eisa Davis (teatro, EUA), Eleonora Fabião (teatro e performance, BR), Emily Swallow (teatro, USA), Eva Meyer-Keller (dança, DE), Fernanda Stefanski (Teatro Hiato, BR), Flávia Gusmão (teatro, PT), Frank Vercruyssen (TG Stan, teatro, BE), Ivo Canelas (teatro e cinema, PT), Janis Jansa (teatro e performance, ES), Jim Fletcher (NY City Players e Elevator Repair Service, teatro, USA), João Galante (dança, PT), João Lagarto (teatro, PT), Joey Collins (Teatro, USA), Jorge Andrade (Mala Voadora, teatro, PT), José Villaça (Cia Mário Nascimento, dança, BR), Luciana Paes (Teatro Hiato, teatro, BR), Lucy Taylor (Elevator Repair Service, teatro, EUA), Kaneza Shaal (Elevator Repair Service, teatro, EUA), Karen Kandel (Mabou Mines, teatro, EUA), Luísa Cruz (Teatro, PT), Marcela Levi (dança, BR), Márcia Breia (teatro e televisão, PT), Maria Duarte (Projecto Teatral, teatro, PT), Mariah Amélia Farah (Teatro Hiato, teatro, BR), Marin Ireland (teatro e cinema, EUA), Mark Wing Davey (teatro, EUA), Mathew Blake (Punchdrunk, teatro, UK), Matt Odel (Punchdrunk, teatro, UK), Miguel Borges (teatro, PT), Miguel Damião (teatro, PT), Miguel Fragata (teatro, PT), Miguel Gutierrez (dança, EUA), Miguel Pereira (dança, PT), Miguel Seabra (Teatro Meridional, teatro, PT), Mónica Calle (Casa Conveniente, teatro, PT), Nick Strafaccia (Trisha Brown Company, dança, EUA), Pascal Quéneau (dança, FR), Paula Picarelli (Teatro Hiato, teatro, BR), Pedro Gil (teatro, PT), Pedro Martinez (teatro, PT), Rafael Bittar Cardoso Silva (Cia Mário Nascimento, dança, BR), Raimund Hoghe (dança, DE), Rob Johason

(Nature Theatre of Ocklahoma, teatro, USA), Rude Mechs (teatro, USA), Sarah Thom (Gob Squad, teatro, DE/UK), Scott Shepard (Wooster Group, teatro, EUA), Sean Patten (Gob Squad, teatro, DE/UK), Sherry Boone (teatro e música, EUA), Silvia Filipe (teatro, PT), Susie Sokol (Elevator Repair Service, teatro, EUA), Terry O'Connor (Forced Entertainment, teatro, UK), Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito, teatro, PT), Thomas Lehmen (dança, DE), Tonan Quito (teatro, PT), Tony Torn (Ontological-Hysteric Theatre, teatro, EUA), Tori Sparks (teatro, EUA), Trajal Harrell (dança, EUA), Valmir Cordeiro (Cia de Danças Lia Rodrigues, dança, BR), Vera Mantero (dança, PT).

Tomar o material recolhido nas conversas para a análise parte da premissa de que existe um conhecimento sensível do acontecimento teatral, na posse de actores, bailarinos e performers, que importa recuperar para o debate teórico. Esse conhecimento radica na experiência afectiva do teatro. Optei por privilegiar a informalidade e os ambientes quotidianos como forma de aceder a um discurso a que, à partida, a maioria resiste a traduzir em palavras. Esta escolha foi sendo feita muito progressivamente, à medida que tentei diferentes abordagens. Inicialmente, e por ocasião da minha estada no Brasil no âmbito desta pesquisa, contactei todos os criadores programados para a edição de 2010 do festival Panorama, no Rio de Janeiro. Imaginando que seria mais fácil para os artistas expressar-se pela escrita, dado o seu carácter reflexivo, solicitei que me enviassem por e-mail palavras que definissem os diferentes públicos das suas apresentações no festival. O resultado ficou aquém do esperado, embora com algumas excepções assinaláveis. Depois pensei que seria mais produtivo conversar directamente com os eles no final dos espectáculos, procurando a frescura da experiência sensível (caso das curtas conversas com elementos do elenco do espectáculo *Overdrama*, da Mala Voadora, depois da estreia a 7 Julho de 2011). Os resultados pareciam ainda não ser suficientes. Percebi então que uma conversa individual, num ambiente quotidiano, distanciado do momento da representação permitia melhores condições de acesso aos vestígios da experiência sensível a que tinham sido expostos durante o espectáculo. Assim, a maior parte das conversas teve lugar em cafés, jardins, escadas com árvores, apartamentos, apenas excepcionalmente por *skype*, procurando soltar um discurso cujo grau de intimidade exigia um cuidado e atenção especiais.

Justamente porque se trata de uma experiência irrepetível, a sua expressão só poderia ser única. Pretende-se com a análise destes depoimen-

tos singulares cartografar um campo semântico que pode sustentar uma proposta de vocabulário para nomear o plano sensível do acontecimento teatral. O registo das conversas que mantive foi sempre informal, descontraído, por vezes até íntimo, e a sua duração variável, oscilando entre os vinte minutos e a hora e meia. Não segui um protocolo rígido de perguntas, apenas um núcleo de três ou quatro questões-chave, que adequei, no momento, ao interesse do entrevistado e ao rumo da conversa, permitindo que o fluxo das palavras e imagens conduzisse ao saber do corpo. Esta opção de não recorrer a metodologias de entrevistas, tal como as utilizadas pelas ciências sociais, prende-se com uma vontade de escuta que valorize a experiência sentida. Para entrar em contacto com o saber do corpo do performer, procurei ouvi-lo. Por isso, estas conversas aproximam-se mais das abordagens da "pesquisa conduzida pela prática" ou da "prática como pesquisa", paradigma que vem ganhando espaço nas academias desde a viragem do século como alternativa aos modelos analíticos e teóricos vigentes, já que procuro na experiência dos performers, bailarinos e actores elementos de reflexão contribuindo para a compreensão da sua prática. Esta não é assessória mas sim essencial para a pesquisa desenvolvida.

Ao longo da história do teatro ocidental, a relação cena-público assume diferentes concretizações e formatos cénicos aos quais corresponde uma concepção particular de actor e de espectador. Nesse sentido, é preciso contextualizar esta relação em função da evolução do espaço cénico, por um lado, e, por outro, em função das noções de trabalho de actor e de espectador, designadamente, do seu estatuto passivo. É este o objectivo do capítulo 2, onde se cruzam dados da história do teatro e da teoria da transmissão dos afectos de Teresa Brennan. Segundo esta teoria, o surgimento do sujeito moderno, autónomo e confinado aos limites do corpo, coincide com a perda de validade da noção da transmissão dos afectos, até então comum no saber médico, filosófico e popular. Este facto coincide igualmente com o lento processo de fechamento do espaço cénico e a consequente separação do auditório, iniciado no Renascimento e culminando no final do século XIX, com o auditório obscurecido de Wagner e disciplina do comportamento do público. Sendo o modelo do palco à italiana e do auditório obscurecido e silencioso o paradigma do teatro do século XX, será a relação entre cena e público ainda uma realidade igualmente fechada do ponto de vista da transmissão dos afectos?

O século XX pauta-se pela emergência de movimentos e propostas artísticas que procuram uma reactivação da relação entre cena e público, desde as acções performativas e provocatórias das vanguardas históricas ao surgimento da performance arte, ambas assentes na premissa estética fusional entre a arte e a vida. Herdeiras directas destas experiências, a par do teatro dos sentidos de Artaud e do teatro político de Brecht, as práticas contemporâneas evidenciam uma realidade mais complexa. Elas caracterizam-se pela co-existência de diversos modelos de representação e de múltiplas possibilidades de utilização do espaço cénico, que nem sempre mantêm a função para a qual foi criado. Pelo contrário, muitas vezes o dispositivo teatral é subvertido, não reiterado. Assim, no capítulo 3, analisam-se as estratégias estéticas de três espectáculos que apresentam distintas configurações cénicas e, consequentemente, diferentes convites para "estar com" o público. Muito embora recorra ao palco à italiana, *AQD*, de Vera Mantero, cria um espaço sonoro e estados de distração que potenciam a ressonância afectiva do público; *Gob Squad's Kitchen* materializa a quarta parede do palco com um écrã para subverter os lugares de actores e espectadores, criando temporalidades afectivas; *Sleep No More* oferece uma experiência imersiva de aparente autonomia do espectador, mas altamente condicionada por atmosferas sensoriais, em particular pelo design sonoro.

A análise destes espectáculos confirma que, actualmente, o espaço cénico não é o elemento mais determinante para a criação ou não de um espaço de interacção com o público, mas sim a sua política de afectos. Do mesmo modo, o espectador "pós-dramático" é entendido como um participante activo num espaço de interacção afectiva. A relação cena e público não é mais concebida apenas como um movimento unidireccional mas como uma reciprocidade, determinada pela política de afectos patente na organização cénica e sensorial de cada espectáculo. Esta promove diferentes configurações de encontro com o público, seja pela preponderância da produção de efeitos ou pela potenciação de afectos. Quando o objectivo das estratégias estéticas do espectáculo é atingir estados afectivos determinados, há um maior predomínio dos seus efeitos sobre o público, condicionando em maior grau a sua experiência e o movimento da comoção que visa estabelecer; quando o seu propósito é potenciar afectos, o espaço oferecido à ressonância afectiva do público é menos orientado, abrindo-se à indeterminação do que pode acontecer no momento do encontro. Neste sentido, os espectáculos que privilegiam a potenciação de afectos mostram uma maior abertura e reconhecimento do poder performativo destes e valorizam o fazer conjunto da experiência teatral.

Finalmente, no capítulo 4, procuro desenvolver um vocabulário adequado para nomear e caracterizar a performatividade dos afectos na relação cena-público. Assim, proponho-me oferecer um glossário de conceitos operativos teorizados a partir de termos e expressões utilizadas pelos actores, bailarinos e performers com quem conversei. Verifica-se que aquelas configuram um campo semântico intersensorial, de intensidades e ritmos; em suma, um saber do corpo que, apesar das dificuldades de tradução por palavras, pode ser verbalizado. A partir deste vocabulário e da sua imagética, proponho o conceito de comoção, como um movimento conjunto de afectos, para descrever a reciprocidade da relação entre cena e público. Embora possa ter contornos mais débeis ou mais fortes, mais determinados ou mais livres, o movimento da comoção depende do convite e das políticas de afectos de cada espectáculo. Criando uma atmosfera particular a cada representação, a função do público nesse movimento é ampliar e intensificar afectos, ainda que estes possam ser favoráveis ou desfavoráveis ao fazer artístico. Entendo esta função como uma ressonância afectiva, um modo de atenção e tensão, que tem consequências sobre o fazer artístico, afectando a qualidade sensível da obra.

| Capítulo 2
Contextualização da relação cena-público

Figurações culturais do público no Teatro Ocidental

A noção de passividade do público constitui uma das construções culturais mais enraizadas no teatro ocidental, emergindo em dois momentos distintos com *nuances* particulares: a Antiguidade e a Modernidade. Por um lado, a passividade do espectador diz respeito a um estado de receptividade, posto que é entendida como uma exposição às emoções que lhe chegam do exterior. Esta concepção remonta à Retórica das Paixões, teoria filosófica e fisiológica que influencia o entendimento da prática do actor até ao século XVII. Por outro lado, com a Modernidade surge uma nova subjectividade que informa o estatuto do espectador no teatro como observador passivo. Determinada pelo positivismo do século XIX, a passividade do espectador já não define um estado de receptividade mas uma submissão aos sistemas de poder que isolam o sujeito do mundo. Ao contrário da tradição clássica, que contempla a ideia de circulação e transmissão de afectos, a noção moderna do sujeito "não-activo" é aquela que mais claramente molda o espectador contemporâneo. A primeira pressupõe um corpo vulnerável ao exterior, desfrutando da pele como contacto com o ambiente, e a segunda constrói um corpo delimitado e definido biologicamente, separado do mundo ao fazer da pele fronteira.

Esta distinta relação do sujeito com o ambiente reflecte-se na evolução da arquitectura de cena ao longo da história do teatro ocidental, que conhece um fechamento progressivo do anfiteatro ao ar livre na Antiguidade para o auditório obscurecido dos teatros do final do século XIX. Na obra *Architecture, Actor and Audience*, Ian Mackintosh sublinha a impor-

tância do espaço para a dinâmica entre actores e público. Procurando compreender a função da arquitectura, no sentido físico (condições de audição e visão) e metafísico (potenciar a troca de energia entre palco e plateia), Mackintosh defende que aquela estabelece um "canal para a circulação de energia" (1993, 172. Trad. minha). A reciprocidade dessa circulação, acrescenta, é fundamental para a experiência teatral na medida em que, sem o retorno do espectador, o investimento energético do actor não é sustentado. A arquitectura dos teatros é, pois, um dos elementos configuradores dessa experiência que nos permite averiguar os modos através dos quais se estabelecem diferentes dinâmicas entre actor e espectador, designadamente, no que respeita ao gradual confinamento do espaço cénico e consequente separação da plateia. Se no anfiteatro os cidadãos da *polis* podiam manifestar-se sem qualquer restrição durante os festivais dionisíacos, nos auditórios obscurecidos o público ocupa o seu lugar silencioso, sentado na plateia. Assim também, as construções culturais da passividade do público estão intimamente ligadas aos desenvolvimentos cenográficos e só podem ser compreendidas em função de condicionantes conjunturais que informam as práticas teatrais.

No início do século XX, os movimentos vanguardistas iniciam a contestação deste paradigma, e do lugar de lazer e entretenimento onde este se instalara, desarticulando o dispositivo cénico do teatro tradicional. Para as vanguardas, quebrar a barreira cimentada entre palco e plateia constituía o principal objectivo estético e ideológico almejado através de estratégias de provocação do público, obrigado a sair do lugar de conforto do teatro burguês, e de estratégias de evasão do próprio edifício do teatro. A este respeito, Artaud e Brecht, para quem o espaço cénico tinha uma importância vital na relação pretendida com o público, fornecem os ideários estéticos mais marcantes de todo o século. Será apenas nos anos 60/70, porém, que a criação de processos participativos abre espaço para a interacção directa entre cena e público, atribuindo ao espectador um papel activo na concretização do evento. O espectador torna-se um co-criador, um participante na obra ao vivo, liberdade que decorre de uma maior responsabilidade nas escolhas de cada um: o que ver e que sentido atribuir ao que se vê passa a ser uma das actividades solicitadas ao espectador. Novamente, a pluralidade e a versatilidade das soluções encontradas para delimitar a cena é vasta – galerias, igrejas, ruas, garagens, apartamentos, Natureza – e está na base de uma vontade ética de reestabelecer uma relação dinâmica com o público. Nas décadas seguintes, assistimos a uma co-existência do modelo participativo e do modelo tradicional. Este é o contexto de emergência do espectador pós-dramático, cujo estatuto passivo/activo depende do convite específico que cada projecto estético lhe dirige.

Dificilmente, porém, se poderá compreender as diferentes concepções de actividade/passividade do público sem considerar a relação entre o processo de fechamento do espaço cénico ao longo da história do teatro ocidental e as concepções filosóficas e psicológicas das emoções que informam noções de passividade, em contraste com as de actividade, e sobre as quais a Teoria dos Afectos tem um importante contributo a oferecer[18]. Mais concretamente, procurarei neste capítulo defender que o fechamento do espaço cénico está directamente relacionado com o declínio da validade social e cultural da circulação das emoções e, consequentemente, com o surgimento de uma noção de identidade limitada pelo corpo biológico. Tal como o sujeito se autonomiza do ambiente segundo a lógica do conhecimento positivista, que privilegia a matéria observável em detrimento de fenómenos subtis, o espectador no teatro ocupa um lugar cada vez mais separado da cena. Ele é privado de qualquer acção, ao contrário do que acontecia na Antiguidade, posto que se considerava aqui a receptividade enquanto actividade. Decorrente do fechamento do espaço cénico, esta separação culmina na invenção da quarta parede naturalista e no auditório obscurecido da ópera wagneriana. Para o naturalismo, separar a cena do público destina-se a promover um espectador observador-distanciado para o qual o teatro serve de laboratório; para Wagner, a separação, reforçada com o "abismo místico" (*mystic gulf*) (Wagner apud Collier 1988, 32), expressão por ele cunhada para definir a distância entre palco e plateia, tem como objectivo a sedução total do espectador cujo abandono implica o esquecimento de si próprio.

Podem encontrar-se ressonâncias entre o fechamento do indivíduo nas fronteiras biológicas do corpo, pela ciência positivista do final do século XIX, e o quadro estético do Naturalismo, que enclausura o actor na cena

[18] Propositadamente, excluo o período medieval desta análise posto que as suas raízes religiosas e pagãs se alicerçam em práticas sociais e rituais de carácter popular, constituindo uma linhagem paralela que se desenvolve até hoje.

através da construção da quarta parede. Com o objectivo de mostrar a realidade tal como ela é, uma "fatia de vida" representada para observação e análise do espectador, a quarta parede separa decisivamente o palco da plateia. Ela emblematiza a separação do corpo do espectador do ambiente cénico que constitui o acontecimento teatral. Nascido da arquitectura dos teatros e das técnicas de representação, inovações às quais corresponde uma função ideológica e social, o espectador do teatro burguês, observador distanciado ou adormecido pelos efeitos estéticos do espectáculo, constitui o paradigma da política de afectos na relação cena-público no século XX e, exactamente por essa razão, torna-se o alvo privilegiado dos ataques vanguardistas. A obstrução de um movimento afectivo, de uma reciprocidade no acontecimento teatral, que os movimentos vanguardistas começam por contrariar, com provocações e através da saída do edifício do teatro, cederá apenas com a aposta programática da performance arte e das artes performativas nos anos 60/70 ao desenvolverem modelos de participação e espaços de interacção para os quais o público é convidado, reactivando uma relação de afectos subtil com a cena que, veremos mais adiante, tem consequências na dimensão estética do acontecimento teatral.

Em *The Transmission of Affect* (2004), Brennan, revisitando a história filosófica do conceito de transmissão das emoções na cultura ocidental, defende que os afectos[19] são transmitidos e recebidos socialmente, que produzem estados fisiológicos concretos no corpo, acompanhando um julgamento (idem, 5). Propondo para os afectos uma materialidade concreta com uma dimensão energética, Brennan sugere que a ideia da transmissão nem sempre foi menosprezada como na actualidade. Noutros momentos da civilização ocidental, a transmissão dos afectos constituiu uma realidade social e filosoficamente válida. Desde a Antiguidade Clássica até ao século XVII, a transmissão dos afectos era uma noção partilhada pelo senso comum e amplamente aceite pela filosofia, pela ciência e pela medicina. Quando o paradigma iluminista postula o primado da Razão relativamente a outras formas de saber, nela encontrando a compreensão dos fenómenos do mundo, a teoria inicia a sua fase de declínio

[19] Brennan utiliza o termo afectos como equivalente de emoções, embora ao longo da obra o utilize para se referir sobretudo a afectos negativos, cujo discernimento considera urgente perante a alienação do conhecimento do corpo nas sociedades ocidentais (idem, 22).

(idem, 17 e segs). Com o impulso tecnológico das ciências naturais na viragem do século XIX/XX, empenhadas em investigar o corpo biológico como a fonte primeira de toda a força vital e da identidade do ser humano, a volatilidade dos afectos torna-se incompatível com os métodos de observação, experimentação e comprovação que legitimam o saber. Dado que o corpo se afigura como única instância observável de expressão das emoções, ele converte-se também no seu lugar originário. Progressivamente concebido como um universo fechado, o corpo, embora considerado produto das condições culturais e geográficas bem como da hereditariedade, parece tornar-se imune ao contacto com o ambiente social e afectivo que o rodeia. A transmissão dos afectos, defende Brennan, deixa de ter validade teórica e, por consequência, aceitação social, a partir do momento em que nasce uma noção de corpo delimitado exclusivamente pelas fronteiras da biologia. A tese de Brennan encontra um paralelo evidente na história do teatro.

Para examinar as influências e implicações mútuas entre a prática teatral e a teoria da transmissão dos afectos, é necessário atender aos diferentes postulados sobre o lugar da emoção nas teorias do actor, já que este se apresenta historicamente como o transmissor de emoções profissional. A evolução do trabalho do autor tem sido pautada por um objectivo: aumentar a eficácia emocional nos efeitos produzidos no espectador. Esta evolução pode ser compreendida se se considerar o modo como os conceitos científicos e filosóficos do corpo e das emoções influenciam determinantemente as concepções de teatro e do trabalho do actor de cada época, conforme defende Joseph Roach (1985) no fundamental estudo a que recorrerei frequentemente.

Neste capítulo, procurarei fazer uma breve contextualização histórica de ambas as matrizes da noção de passividade atribuídas historicamente ao espectador de teatro para caracterizar o espectador contemporâneo. Esta inevitavelmente incompleta síntese histórica será elaborada a partir de cruzamentos traçados entre a história do teatro e as tradições filosóficas da emoção e das paixões de modo a poder, por um lado, situar a figura actual do espectador e, por outro, mostrar de que forma algumas práticas contemporâneas questionam essa matriz passiva e como outras, que parecem questioná-la, a reforçam. À luz da teoria da transmissão dos afectos de Brennan, proponho-me repensar o conceito de espectador nas práticas contemporâneas, procurando demonstrar como estas desafiam

sensorial e afectivamente o público. Recuperando a potencialidade da transmissão de afectos entre palco e plateia e entre espectadores, diversos projectos estéticos posicionam-se criticamente face, tanto ao primado da visão quanto à separação do espaço cénico e do espaço do público, premissas instituídas pelo paradigma teatral do Ocidente[20], afirmando o estatuto passivo do público do teatro burguês.

Noção clássica: a passividade como estado receptivo

Antiguidade: sangue, espíritos e emoções

A noção do espectador como elemento passivo no teatro da Antiguidade prende-se com uma concepção particular das emoções. À época, a proximidade entre a retórica e o teatro deriva do entendimento de que ambos se destinavam a produzir efeitos sobre um outro, por meio da persuasão ou da interpretação de uma personagem. Tal como o orador, o actor transmite emoções ao espectador em função de um objectivo persuasivo ou catártico, respectivamente. No caso do actor, é-lhe solicitada uma transformação completa, por via de uma possessão ou personificação de emoções, irradiadas sobre os corpos do espectador (Roach 1985, 27-8), sendo por elas afectado. Justamente porque são consideradas como paixões da alma, elas implicam um sofrimento, patente na etimologia de *passione*, inculcado por algo ou alguém exterior, num processo que não exige contacto físico. O espectador da Antiguidade está, pois, sujeito a sofrer o impacto das emoções transmitidas pelo actor.

Dado que é o actor quem as convoca através de *visiones*, é ele, e não o espectador, quem se considera mais exposto a essas forças, ou imagens no espírito, que permitem ao actor personificar e expressar emoções (Quintiliano apud Roach 1985, 24). Como nota Roach, as visões que Quintiliano sugere ao orador como método para gerar emoções estão ligadas ao ideal retórico da *enargeia,* ou seja, a qualidade suprema que anima a linguagem, qualidade essa igualmente considerada como uma força vital, que o actor ou orador teria por mister saber invocar, receber e transformar. Ao

---

[20] Embora redutoras, utilizo as expressões "paradigma teatral do Ocidente" ou "teatro ocidental" para clarificar que me refiro à tradição do teatro nascido na Europa e a sua matriz grega para o distinguir de outras formas e tradições teatrais (indígenas, orientais, ou outras).

invocar *visiones* e conduzir a "energia" da elocução, o actor incorpora e personifica emoções por via de um processo de transformação, em primeira instância, de si próprio, para, em consequência, produzir efeitos sobre os corpos passivos/receptivos dos espectadores. Uma vez que o corpo do actor é o veículo da transmissão, é ele que mais se expõe aos perigos dos estados passionais que procura transmitir ao público. Estes são tanto mais poderosos quanto o seu impacto pode devastar plateias à distância (idem, 45). Por esta razão, as paixões são indesejáveis pois podem suscitar estados emocionais incontroláveis, que dominam a razão tornando-se, portanto, ameaças sociais. Como tal, o teatro não tem lugar numa sociedade em que o Bem e a Razão são os alicerces morais.

Não reconhecendo vantagens na propagação das emoções positivas, posto que alteram o discernimento tanto quanto as negativas, Platão tinha razão em proibir o teatro na cidade perfeita que descreve em *A República*. Para Platão, a parte melhor da alma é a Razão pois é ela que, informando as nossas decisões e protegendo-nos do sofrimento, sobre o qual não temos controlo, nos faz tornar "melhores e mais felizes" (1990, 474). Se o teatro estimula e intensifica a "parte irascível da alma" (idem, 471), dominada pelas emoções, ele afasta o ser humano da boa conduta, causando danos na saúde individual e na harmonia cívica. Ao contemplar as dores e os males alheios, o espectador predispõe-se à vulnerabilidade de contágio que Platão repudia, posto que diminui o entendimento racional. O filósofo afirma, justamente, que um dos perigos da poesia imitativa é o de sermos levados a sentir a dor daqueles que observamos ou, numa palavra, ter compaixão. Platão defende que o sofrimento, ampliado na presença de outros que o testemunham apenas suscita mais sofrimento, provoca "disposições femininas" (idem, 473), em vez de despertar a razão e modelar comportamentos virtuosos. Esta associação secular entre estados emocionais e o feminino, multiplicador de preconceitos que minam a cultura ocidental até hoje, assinala a receptividade do espectador, tornando-o vulnerável e potencialmente sem domínio sobre si mesmo. O teatro é, portanto, considerado prejudicial à felicidade, conceito moral regido pela suprema Ideia de Bem, na qual todo o Mundo Sensível participa em diferentes graus. Tendo por objectivo ulterior a catarse ou purificação emocional dos cidadãos, provocando sentimentos de terror e de piedade, o teatro afasta-se irreversivelmente da Ideia de Bem e falha em promover a felicidade.

Assim se compreende que a utilização do termo contágio, para descrever uma multiplicação ou transmissão de afectos, acarrete ressonâncias

negativas. A sua etimologia está ligada à transmissão de doenças através do tacto. Ser contagiado significa receber algo de um outro através do toque (*cum-tacto*, tocar com). No entanto, o tipo de contágio colectivo, verificado em multidões ou num corpo social e afectivo, como o do público no teatro, não obriga a tal restrição, como provam vários estudos[21]. Aqui o contágio acontece à distância, por meio de uma multiplicação de afectos. Contagiar é influenciar um outro, é uma acção potencial sobre o outro, que pode ser negativa ou positiva: negativa se propagar o sofrimento, positiva se multiplicar a alegria. Para o filósofo, o problema não reside, porém, no tipo de emoção transmitida mas nesta potência de contágio que gera estados passionais, em qualquer dos casos, incontroláveis pela razão. É a falta de controlo sobre as emoções que se torna potencialmente ameaçadora da ordem estabelecida e garante da felicidade do indivíduo.

As paixões são consideradas como estados passivos, transformando o indivídulo em algo que ele não é ou que passa a ser temporariamente. Não lhe pertencem nem definem a sua identidade: são entidades que o visitam e, por isso, se consideram transmissíveis. As paixões reclamam uma receptividade considerada natural, do ponto de vista fisiológico e espiritual, mas indesejada, do ponto de vista de uma cultura dominada por valores e ideais como os defendidos por Platão. No sistema da retórica das paixões, entende-se o destinatário do orador ou do actor como passivo (ou receptivo) na medida em que se considera natural que o corpo possa ser afectado pelo seu ambiente. Entende-se que os afectos recebidos do exterior produzem um efeito na alma do espectador que se expressa, porém, de dentro para fora do corpo, como revela a etimologia do termo *e*moção, um movimento para fora. Permeável ao que o rodeia, este corpo é uma membrana de contacto e troca permanente com o ambiente. A sua pele respira e, no inspirar e no expirar, troca substâncias químicas, emocionais e espirituais com o mundo.

Segundo o saber médico e as superstições da Antiguidade, as emoções e os estados passivos de apropriação a elas associados têm origem num acto corporal muito concreto: a inspiração. Os espíritos e deuses que esvoaçam pelas brisas da tarde podem ser fisicamente inspirados para serem "personificados", tomando conta do corpo e da alma (Roach 1985,

[21] Ver também o capítulo "Transmission in Groups", dedicado à questão dos fenómenos de massas (Brennan 2004).

26-7). A retórica das paixões assenta na crença generalizada, em vigor até ao Renascimento, de que a força anímica do ser humano se encontrava num éter universal, o pneuma, que permeia o sangue dos corpos como espíritos. Estes circulam na corrente sanguínea a partir do coração para o resto do corpo. Em potência, a mente tem a capacidade de convocar forças e emoções porque o corpo se deixa invadir pelos espíritos flutuantes no pneuma, que era inspirado de forma volátil e circulava no sangue, sendo especialmente abundante no peito (coração e pulmões), zona onde as emoções atingiam o corpo e, simultaneamente, de onde irradiavam movimentos para o exterior. Por isso, o pneumatismo explicava as manifestações fisiológicas das emoções (rubor, respiração pesada, bater do coração, etc.) associando-as aos processos corporais da respiração, da mente e da circulação sanguínea. As emoções eram, portanto, expressões corporais exteriores da acção dos deuses e espíritos que penetravam na corrente sanguínea. Não eram pertença do indivíduo. Estas manifestações eram consideradas inerentes à natureza do corpo (idem, 102) e permitiam explicar a sua vulnerabilidade a forças exteriores.

Os ventos também são perigosos. A arquitectura dos teatros na Antiguidade confirma a suspeita generalizada sobre o poder infeccioso e potencialmente nocivo das emoções. Entre os capítulos III a IX do Livro 5 do seu *Tratado de Arquitectura*, Vitrúvio apresenta um conjunto de soluções técnicas para o controlo e a optimização da acústica dos teatros, tanto ao nível do lugar onde o teatro seria edificado quanto ao nível das plantas arquitectónicas, passando pela redução e manipulação da ressonância do espaço (2006). O teatro devia ser erigido no "lugar mais saudável possível", uma vez que:

> (...) o deleite dos corpos imóveis com o prazer do espectáculo apresentam as veias expostas nas quais penetra o sopro dos ventos que procedem de regiões palustres ou de outros lugares doentios, infundindo nos corpos exalações nocivas (Vitrúvio 2006, 180).

Este excerto indicia os cuidados básicos da ordem de salubridade pública que seriam critério de escolha do lugar de construção do teatro. Acautelando a sua localização, diz Vitrúvio, poderiam ser evitadas doenças. O tipo de doença, porém, não é especificado e, uma vez que se conhecem as implicações da respiração e do sangue na retórica das paixões, é fácil pensar que se possa tratar de doenças tanto do corpo quanto do espírito. Ambas podem ser causadas por ventos infecciosos, a que as "veias expostas" do

espectador vulnerável são porta de entrada, produzindo nos corpos exalações dos espíritos que transportam as emoções. Ao protegê-los do contágio de paragens onde poderiam verificar-se epidemias, o arquitecto contribuiria para eliminar, à partida, potenciais ameaças para o espectador, empático e exposto ao mundo. Ao abandonar-se inteiramente ao deleite, o espectador torna-se incapaz da vigilância necessária para evitar o perigo, destituído da razão que, ao oferecer-lhe as condições para tomar boas decisões, proporciona a felicidade. Esta formulação de Vitrúvio denota uma concepção de espectador vulnerável e desprovido de capacidade decisória, deixando-se invadir por estados emocionais consequentes da contemplação do sofrimento encenado. Exposto na sua pequena dimensão às leis harmoniosas do cosmos, que regulam o plano arquitectónico do anfiteatro (cfr. Ageno, Alessio e Frilli 2003, 152), o espectador deixa-se penetrar por ventos e espíritos que entram na circulação sanguínea, percorrem e tomam o seu corpo, permeável às paixões que também circulam em torno de si.

A configuração espacial e geográfica dos anfiteatros indica igualmente uma concepção de actor e espectador receptivos. As paixões têm um lugar central na experiência teatral, particularmente no efeito catártico da tragédia. Os teatros gregos manifestam uma relação de continuidade com o mundo natural, religioso e social como demonstra a amplitude dos edifícios ao ar livre, onde os 10 a 30 mil espectadores podiam conviver e confraternizar durante as representações, a proximidade com lugares de culto a Dioniso (a *skène* fazendo a ponte simbólica entre o templo e a orquestra) e o contexto cívico dos festivais onde o teatro era incluído. O mais importante destes festivais, as Grandes Dionísias, desenrolava-se durante dias seguidos, compreendendo vários momentos de participação do público, tais como, a procissão (*pompe*) até ao santuário de Dioniso, o sacrifício de animais cujas carnes se cozinhavam e distribuíam, concursos de representações teatrais (tragédias e comédias), musicais e eventos atléticos (Rehm 2002, 45-6). Estes acontecimentos culturais ofereciam um contexto de vivências particularmente fluídas entre a arte, a cidadania e a religião. Embora o espaço cénico e o espaço do espectador sejam claramente demarcados, ao sublinhar a relação do teatro com o meio envolvente, integrado em festividades que têm lugar em pleno dia, as fronteiras entre o natural, o social e o cósmico diluem-se. Participando nestes grandes festivais, o público ateniense exerce, assim, o direito e o dever que a cidadania democrática lhe garante (cfr. Goldhill 1997).

O que está em jogo no teatro grego é uma relação directa com o mundo, que se conhece quer através da compreensão intelectual quer da percepção emocional/sensorial, possivelmente razão pela qual os tragediógrafos eram considerados como pedagogos. Na Grécia, o teatro consiste numa experiência de conhecimento moral e sensível (cfr. Serra 2006, 184 e segs). Contemplar é ver e conhecer, mas através das emoções que invadem e atravessam o corpo. Sendo a visão o sentido distinguido nesta configuração, ela não consiste como abstracção das formas e conceitos mas como abertura sensível, intuitiva e corporal às emoções transmitidas pelos actores em cena, que só podem ser conhecidas quando experienciadas. Por isso, a função principal do espectador na Antiguidade é contemplar sentindo, vendo as imagens do sofrimento dos homens e expondo a porosidade da sua pele às paixões transportadas pelos deuses e espíritos, que circulam no seu corpo. Contemplar é ver e sentir.

No que concerne a transmissão dos afectos, o paradigma da retórica das paixões será dominante durante toda a Renascença. A versão renascentista da fisiologia de Galeno (129-200 a.c.), que dominou a medicina até ao século XVII, serve de modelo para o entendimento das emoções como resultado de humores, invocações e inspirações. No teatro, este modelo entende-se ainda através da relação com o espaço cénico dos anfiteatros ao ar livre, em que a Natureza servia de cenário para as tragédias dos deuses e dos mortais. À medida que as representações teatrais destinadas à corte vão sendo conduzidas para o interior de palácios e recintos cobertos, as relações de troca com o ambiente diminuem drasticamente. É no palco, e nas ilusões nele representadas, que a prática teatral daqui em diante se concentra. Com o fechamento do palco sobre si mesmo, fractura-se o contacto da arquitectura teatral com o ambiente e os contextos sociais de cidadania, o que abalará, paulatinamente, a convicção filosófica da transmissão dos afectos.

Do Renascimento ao Barroco: hierarquias do espaço

Numa macro análise da relação entre cena e público, do ponto de vista da transmissão dos afectos, o Renascimento e o Barroco podem ser pensados como dois momentos complementares de um lento processo de normatização do espaço cénico enquanto mundo ilusório e de regulação hierárquica do auditório. As inovações do primeiro – a perspectiva e o arco de proscénio – revolucionam a cena, as do segundo – transformação das galerias em camarotes e a construção de plateias – consolidam a separação do espaço do público iniciada pelo Renascimento. De que modo estas mudanças arquitectónicas dos teatros influenciaram a experiência social e afectiva do teatro?

Ao contrário das plataformas cénicas e dos adereços móveis, recorrentes na Idade Média e nas expressões de teatro popular na Europa, cuja dispersão cénica ao ar livre possibilitava a simultaneidade de acções e espaços cénicos representados (Gassner 1956, 6), o palco à italiana concentra o espaço de representação numa zona rectangular de exposição frontal, forjando uma linearidade sequencial para a acção dramática, com consequências evidentes para a experiência do público. Enquanto nas peças religiosas medievais o espectador participava na acção ao lado do actor, tornando-se ambos alvo do mesmo efeito mágico do ritual (Fischer-Lichte 2002, 47), na corte renascentista, ele é colocado entre dois lugares de exposição: o lugar da representação e o lugar do príncipe, detentor do ponto de vista ideal. Tal é a consequência directa da perspectiva, cuja eficácia enquanto efeito cénico exige uma distância em relação à cena determinada pelo olhar do espectador, distância essa regulada pelo soberano.

A introdução da perspectiva constitui um marco na história do teatro ocidental na medida em que configura a matriz arquitectónica dos edifícios tal como os conhecemos hoje. A técnica pictórica consiste em fazer convergir um conjunto de linhas para um ponto único, o ponto de fuga, criando um efeito óptico de profundidade e volumetria para o observador, o ponto de vista em função do qual é concebido o desenho (Marotti 1974, 21). A adopção da perspectiva nas representações teatrais corresponde tanto ao estabelecimento do lugar único de representação (o palco), que implementará a distribuição frontal do público, quanto à criação da própria noção de espaço cénico (idem, 18), posto que, ao fazer coincidir um espaço objectivo com o espaço pintado nos telões, construirá a concepção da cena como lugar de ilusão. A cena transforma-se num quadro, emoldurado pelo arco de proscénio. Geralmente, os telões representavam praças de cidades perante os quais o drama ou a comédia se desenrolavam. A sua imobilidade era compensada pelo desenvolvimento de *intermezzi*, momentos dinâmicos e coloridos para os quais se recorria a máquinas de cena e a duplos telões (Nicoll 1966, 93 e segs). Apesar destes aspectos festivos, que denotam o carácter de entretenimento social das representações teatrais da corte, e da ainda negociada separação entre o espaço de representação e o do público, o posicionamento distanciado deste relativamente à cena é, claramente, a grande consequência da introdução da perspectiva e do arco de proscénio na prática teatral.

O lugar do observador é central para a construção e para a percepção da ilusão, uma vez que apenas desse lugar o efeito exacto se produz. É o

príncipe quem ocupa este lugar ideal, situado numa plataforma ou outro plano elevado no teatro, rapidamente transformado num "segundo palco" de ostentação do poder do monarca. O público habita um espaço "ambíguo", nas palavras de Marvin Carlson, simultaneamente parte da visão global do príncipe, que observa os seus súbditos como peças do seu reino, impedidos, porém, de contemplar a perfeita imagem da cena:

> Por um lado, os espectadores eram abrangidos pela visão do príncipe, o primeiro plano da cidade que se estendia perante a plataforma fazendo um eco visual da vista da praça real da cidade vista da real plataforma do seu real palácio; por outro lado, os espectadores eram menos privilegiados na partilha da visão ducal da própria cidade, tendo de corrigir imaginativamente a sua vista distorcida daquela cidade calculando a distância espacial (logo, social) entre eles e a visão perfeita do príncipe. (Carlson 1989b, 140. Trad. minha)

Esta inflexão na organização do espaço do público será ampliada no período Barroco, quer na arquitectura dos novos edifícios de teatro quer no modo como essa configuração do espaço reforça o poder político e simbólico do soberano. Da plataforma elevada nos palácios da corte, o lugar do príncipe cristaliza-se no camarote real dos novos teatros que, a partir de meados do século XVII, se edificam especificamente para as artes dramáticas e operáticas. Neles torna-se visível a crescente preocupação em delimitar socialmente zonas de público, à medida que tanto o teatro quanto a ópera se afirmavam como um lugar de exibição e afirmação social da burguesia. Os lugares cativos dos nobres no palco, herança renascentista que diluía a divisão palco/plateia, são totalmente erradicados até meados do século XVIII (Fischer-Lichte 2002, 81). Embora se mantenha uniformemente iluminado, garantindo, assim, a visibilidade de quem vinha dar-se a ver, o auditório torna-se, claramente, um espaço hierarquizado. O *parterre* dos teatros renascentistas transforma-se em plateias com lugares sentados e as galerias abertas são convertidas em camarotes, não em virtude das suas privilegiadas condições de visibilidade ou audição, mas pelo potencial de exposição dos espectadores no palco social. Além disso, a arquitectura dos novos edifícios contempla cada vez maiores e mais numerosas zonas de encontro no interior do teatro (Gassner 1956, 113).

Os teatros barrocos consolidam o modelo do espaço cénico herdado do Renascimento – criando cenas mais profundas e perspectivas mais longas, proporcionando mudanças de cena espectaculares (Nicoll 1966,

139) –, mas as modificações mais significativas prendem-se com a organização do espaço do público. Nestas novas condições, é ainda possível reconhecer os pressupostos da transmissão dos afectos? Como influenciaram elas a relação entre cena e público do ponto de vista dos afectos, do modo como se concebe a representação e a percepção das emoções?

Ao longo de todo o Renascimento e até ao século XVIII, vigora o modelo da Retórica das Paixões, segundo o qual o actor tem por missão transmitir as emoções que personifica em cena ao público. Ainda que a relação do espectador com o ambiente (natural e cósmico) tenha sofrido alterações drásticas com a passagem das representações teatrais para o interior das salas dos palácios, a noção de que as emoções circulam nos espaços sociais e que são transmissíveis não tinha ainda sido colocada em causa, tal como as concepções de corpo que a sustenta. Menos expostos aos ventos e aos espíritos do ambiente, os corpos dos actores e dos espectadores partilham, contudo, um mesmo espaço de contacto emocional. A figura do actor permanece no centro da experiência do teatro. Uma razão técnica continua a garantir a proximidade com o público, apesar da separação que o palco impõe: para manter o efeito da perspectiva, os actores mantinham-se à boca de cena, reforçando, assim, a relação directa com o público. Como não podem relacionar-se com o cenário, preservam um lugar intermédio entre a ficção que representavam e os espectadores que afectavam.

A capacidade de influenciar o outro à distância radica numa concepção de corpo que é susceptível ao movimento das emoções: elas entram e saem do corpo, sendo mediadas e codificadas culturalmente. A misteriosa ligação emocional entre actores e espectadores, baseada na inspiração como acesso e transmissão de emoções, será questionada apenas com o modelo de interpretação de Diderot, que "interioriza cientificamente" as emoções, isto é, com um modelo fisiológico cujos pressupostos científicos tornam possível considerar que, pelo domínio da sua capacidade de sentir, o corpo possa gerar emoções por si próprio (Roach 1985, 155). Esta competência do corpo é a chave técnica do trabalho do actor segundo o paradigma da sensibilidade. Quais são esses pressupostos e qual o chão filosófico onde se enraízam?

Os mecanismos das emoções

No século XVII, o desenvolvimento científico da física e da fisiologia oferece condições de pensamento férteis para a substituição do modelo da retórica das paixões pelo modelo da sensibilidade, defendido por Diderot.

Emblematizando o debate artístico da inspiração *versus* a técnica como fonte primária da criação, esta passagem para o predomínio da técnica radica em novas concepções do mundo e do corpo. Por um lado, com a teoria física de Newton, o Universo começa a ser pensado como um sistema mecânico cujas peças (corpos celestes e terrestres) estão sujeitas às mesmas leis da Física. Todos os elementos que o constituem, pequenas máquinas dentro da grande máquina, são igualmente importantes para o funcionamento do mecanismo, em constante movimento. Neste contexto, a concepção do corpo como máquina popularizou-se entre os filósofos e cientistas que procuram encontrar explicações para a relação das emoções – em particular, a sua manifestação corporal – com a Alma.

Descartes conjecturou esta articulação através da doutrina dualista corpo-mente, dominante no pensamento filosófico e científico no Ocidente segundo a qual a Alma é como um fantasma que conduz o corpo-máquina. Por outro lado, os avanços da fisiologia, que toma fenómenos como a electricidade ou as vibrações acústicas como modelo do funcionamento do sistema nervoso (Roach 1985, 94), permitem encontrar explicações para questões da prática teatral deixadas em aberto pelo dualismo cartesiano. Designadamente, ao contestar o pressuposto da transcendência da Alma, o paradigma da sensibilidade oferece uma explicação radicada no corpo como mecanismo dotado de uma força vital própria para as manifestações fisiológicas das emoções. Esta proposta imanentista permite metamorfosear a ideia do corpo do actor de canal/receptor, que se expõe passivamente às paixões, em instrumento de representação das emoções, passível de ser dominado e treinado.

Apesar de distintas, ambas as doutrinas sublinham um movimento assinalável no que respeita à teoria da transmissão dos afectos: as emoções começam a ser progressivamente consideradas como tendo origem no interior do sujeito. Seja porque as emoções são estados de Alma seja porque o corpo é o lugar onde as emoções são geradas, manifestadas e sentidas através do sistema nervoso, a ênfase recai sobre a centralidade do sujeito. O circuito de trocas com o exterior vai-se afunilando sobre o próprio sujeito, concebido de forma cada vez mais impermeável ao ambiente natural e social.

Com Descartes, as paixões passam a ser entendidas como funções da Alma, da consciência pensante, instância que define o sujeito como explicita o célebre aforismo "penso, logo existo". Já não são entidades que visitam o corpo mas percepções na Alma, cuja essência é imaterial, de

informação que chegam maioritariamente do corpo, e cuja essência é material; logo, existem numa dualidade essencial. Uma das consequências desta dualidade é que o corpo é incapaz de conhecer por si mesmo e a si mesmo. Sendo apenas a máquina, o corpo não tem consciência do que sente, apenas a Alma pode, por isso, exercer um domínio sobre ele, garantindo o seu funcionamento. Associadas a estados fisiológicos, provocados pela agitação do movimento dos espíritos animais circulando na parte subtil do sangue que invade o cérebro, traço remanescente da fisiologia galénica, as emoções são passíveis de serem totalmente dominadas por via da virtude e da vontade.

É no *Tratado das Paixões da Alma* (1649) que Descartes define a Alma como o fantasma que conduz o corpo. Interessado em compreender as relações de causa-efeito entre ambos, depois de apresentar as funções do corpo, prossegue distinguindo as paixões da alma e as suas funções. No artigo 27, o filósofo define-as do seguinte modo:

> Depois de consideradas as diferenças entre as paixões da alma e todos os seus outros pensamentos, parece-me que se podem, em geral definir: percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que se atribuem em particular a ela e que são causadas, mantidas e fortalecidas por qualquer movimento dos espíritos. (Descartes 1984, 81)

Por oposição às acções da Alma (vontades, escolhas), as paixões são o conjunto de percepções (incluindo sentimentos, sensações e emoções, em suma, o que pode ser sentido e percebido) que dizem respeito à Alma porque nela são sentidas. Por exemplo, os estímulos sensoriais que recebem a influência do exterior ou os estímulos internos que nos informam de necessidades do corpo (fome, sede) não são paixões da Alma. A sua percepção na consciência da Alma sim. Do mesmo modo, a capacidade de imaginar percepções sensoriais ou a produção de juízos não são paixões mas sim acções, na medida em que envolvem a vontade (de imaginar e de julgar). No conjunto das percepções estão incluídas o que designamos geralmente por emoções categóricas: alegria, tristeza, raiva, espanto, entre outras, que não são, portanto, interdependentes da experiência do corpo embora estejam associadas a estados fisiológicos. É por isso que, para Descartes, a Alma tem sempre a possibilidade do controlo absoluto sobre as emoções, através da virtude e da vontade. Sabiam os Antigos e diz-nos recentemente a neurociência que as emoções são parte fundamental dos processos de decisão e de formulação de juízos, mas é este aspecto

racionalista da divisão entre emoção e razão que marcará o paradigma vigente dos séculos vindouros. A percepção é sentida e, portanto, conhecida, apenas pela Alma e, nesta medida, as paixões são atribuídas "em particular a ela". As paixões agora remetidas para o interior da Alma, transformam-se progressivamente em manifestações subjectivas da subjectividade indivdual. Mas será apenas com os desenvolvimentos posteriores da fisiologia que o modelo da Retórica virá a ser definitivamente abandonado, o que permitirá a primeira grande reflexão sobre o trabalho do actor enquanto técnica e não enquanto disposição ou capacidade do actor para a expressão das paixões.

Em contracorrente ao dualismo cartesiano, surge o paradigma da sensibilidade como capacidade do corpo. Haller, o principal fisiologista do Iluminismo, explica a sensibilidade como uma capacidade de resposta intrínseca, imbuída nos tecidos nervosos, o que abria todo um campo de possibilidades para o corpo (Roach 1985, 97) e para compreender porque nem todos representamos as emoções do mesmo modo ou porque nem todos podem ser actores. De forma semelhante, na *Enciclopédia*, Diderot define sensibilidade como a "faculdade de sentir (...), a fundação, causa e meio de preservação da vida ela própria" (Diderot apud Roach 1985, 97. Trad. minha). Esta faculdade é própria do corpo, logo, pertence ao sujeito e não o contrário, manifestando-se na sua singularidade e explicando-se por mecanismos fisiológicos de nervos e fibras do corpo.

O funcionamento da sensibilidade é decalcado do comportamento da electricidade, cujo estudo científico se inicia no século XVII, e das novas descobertas do modelo das vibrações acústicas e luminosas desenvolvidas por Newton (Roach 1985, 94). Tal como na óptica ou na percepção acústica, as vibrações propagadas pelo éter actuam na retina ou no ouvido interno, respectivamente, produzindo a sensação de luz ou som, assim também a concepção global da sensação é explicada por vibrações ou oscilações mínimas nos filamentos nervosos (idem, 104-5). Considerados como cordas que vibram com estímulos, os nervos seriam o interface entre sentir e conhecer. O modelo acústico de Newton é a base mecânica da nova compreensão das operações mentais e da fisiologia das paixões (idem, 104). A sua concepção revolucionária do Universo, explicado à luz da Lei da Gravidade, prova que os efeitos observáveis no movimento e na interacção entre os corpos terrestres e celestes derivam de forças exercidas por objectos à distância, o que tem repercussões evidentes na forma dinâmica do comportamento dos mesmos.

As descobertas relativas ao funcionamento da electricidade vão produzindo igualmente as novas metáforas teatrais. O vocabulário que descreve o poder anímico do actor na transmissão das paixões é contaminado pelo campo semântico da electricidade já que o termo energia adquire um novo sentido no decorrer do século XVIII, o sentido de um fenómeno físico cognoscível. Energia significa a força natural que rodeia os corpos, constituindo-se como carga eléctrica que pode ser conduzida e é particular a cada corpo (idem, 102). O grande actor, o da "faísca" cintilante, é aquele que causa fortes impressões no espectador em virtude da sua força mental. Comparada ao disparo eléctrico, a projecção de emoções para o espectador, afectando-o sem o tocar, deve-se à sua capacidade de "inflamar os corações com os raios dos seus olhos flamejantes" (idem, 102). Por sua vez, esta capacidade é explicável se aceitarmos que, à semelhança do que acontece com os astros e a Terra, existem forças de atracção e repulsa, ou seja, de magnetismo que se reflectem na relação entre espectadores e actores. As interacções entre os corpos em terra – os espectadores – e os corpos celestes – os actores – são afectados por essas forças. Ao contrário da universalidade da Lei da Gravidade sobre os fenómenos físicos da Natureza, a metáfora da atracção e do magnetismo, no teatro, explica a excepção da qualidade genial da presença do actor. Só alguns podem ser astros cintilantes.

A electricidade e o magnetismo surgem, no século XVIII, como imagens úteis para compreender as dinâmicas da presença em palco. Mostrando como também a nível do vocabulário a interferência das ciências na compreensão e na nomeação de fenómenos teatrais como a presença em cena é evidente, Goodall (2008) sugere que a sedimentação destas metáforas científicas mistura-se com termos relativos à magia e ao misticismo. Numa civilização que repudia de forma acelerada tudo o que não pode ser objectiva e racionalmente explicado, torna-se cada vez mais inquietante o poder emocional que o actor demonstra ter sobre o público numa relação cada vez mais distanciada, posto que neste momento histórico os teatros aumentavam em tamanho e popularidade junto da nova classe social em ascensão (idem, 66). Apresentar provas científicas dos fenómenos da vida e, no caso, da arte, impõe-se como uma exigência social na medida em que tudo o que não é demonstrável não pode ser conhecido e, mais importante ainda, dominado. Assim, o magnetismo e as forças elétricas são chamados a explicar fenómenos observáveis mas incompreensíveis à luz do paradigma iluminista.

Fornecendo alicerces teóricos para o primeiro grande tratado sobre o trabalho do actor, as novas descobertas científicas, designadamente, as que tiveram impacto na fisiologia, têm grande influência sobre o pensamento de Diderot: *O Paradoxo do Comediante* (escrito em 1773 e publicado em 1830). O facto de Diderot ser o mais erudito filósofo do seu tempo, como bem ilustra o projecto monumental da *Encyclopédie*, de que era editor-chefe, indicia a importância que o conhecimento científico teve para o desenvolvimento da sua tese. Como recorda Roach, sem o conhecimento fisiológico no qual, ele próprio, empreendeu, deixando incompleta a publicação de *Élements de Physiologie*, Diderot não teria tido possibilidade de fazer a abordagem ao trabalho do actor como uma técnica (1985, 117-8). Por exemplo, o princípio da dupla consciência do actor em cena resulta da capacidade de dissociar a experiência mental do actor da manifestação corporal das emoções da personagem, nele geradas. Esta concepção só é possível porque o sistema nervoso é concebido como um conjunto de nervos que vibram como cordas. À semelhança dos órgãos internos, as cordas da sensibilidade podem ser activadas separadamente, podendo a mente escolher qual o seu objecto de atenção e reflexão (idem, 148). Para Diderot, a questão fundamental consiste em conhecer os mecanismos da sensibilidade para os controlar.

Quanto maior for o conhecimento dos processos fisiológicos do instrumento, mais as cordas ou nervos podem vibrar, sob o comando do actor. Por isso, a competência técnica do grande actor implica a mestria da expressão corporal das emoções, que gera a partir do seu sistema nervoso e da imaginação, com base no conhecimento da sua mecânica interna. Esta perícia permite-lhe passagens rápidas entre estados emocionais sem que o próprio se deixe por eles afectar, façanha na qual David Garrick, o modelo de perfeição para Diderot, era extraordinário. A técnica consiste em reproduzir em cena emoções a partir de uma divisão interna da consciência: ao quebrar a ligação entre os pensamentos e as suas manifestações corporais, o actor encontraria não só a possibilidade de imaginar um modelo da personagem (o modelo ideal) que pretende interpretar como também reproduzir as expressões que o seu corpo conhece como correlatos emocionais desses estados de alma, mas sem os sentir. Por esta razão também, torna-se possível automatizar estes mecanismos a partir da repetição nos ensaios, resultando numa ilusão de espontaneidade ou, como sugere Roach, transformando as acções e os pensamentos do actor numa "segunda natureza", na qual radica o paradoxo (idem, 16). Nos

antípodas da tese da retórica e da expressão espontânea do actor, a grande mudança trazida pela nova técnica do actor é a introdução da noção de representação de emoções. Segundo Diderot, tal exigia uma total ausência de sensibilidade do actor que representa: quanto mais ele conseguisse dominar o sistema vibratório da sua sensibilidade, menos vulnerável ele seria a perturbações acidentais. A distância mental sobre a manifestação corporal potencia um maior brilhantismo do actor. Apenas o actor insensível na vida, na medida em que domina o seu instrumento técnico de representação – o corpo –, poderia almejar o sublime, em palco.

Filosoficamente, o paradoxo do actor segundo Diderot encontra maior eco nos conceitos de corpo e de afecto/afecção de Espinosa, para quem o ser humano só se pode conhecer a si mesmo pelas afecções do corpo e das ideias destas na mente (Espinosa 1992, 320-1). Ao contrário da proposta cartesiana que separa a matéria corporal da imaterialidade da Alma, segundo Espinosa, as afecções são estados do corpo que aumentam ou diminuem a sua potência de agir e, na medida em que a essência da Alma é a ideia do corpo em acto, ambos são interdependentes e influenciam-se reciprocamente. Neste sentido, o conhecimento dos processos do corpo permite à Alma a sua orientação ética, optimizando a sua potência para a felicidade e o bem comum. Contrariamente à filosofia cartesiana, que divide o mundo em duas substâncias essenciais, a proposta de Espinosa implica a interligação metafísica do corpo e da mente, dado que ambos são atributos de uma única Substância existente – Deus. Implica ainda conceito de *conatus*, a potência inata do ser humano para a auto-preservação, cuja força e capacidade de sobrevivência é tanto maior quanto mais soubermos orientar as nossas paixões para garantir a felicidade que aumenta essa potência[22].

A linhagem cartesiana foi, porém, aquela que vingou, separando corpo e mente e isolando as emoções no interior do sujeito, anunciando a viragem crucial relativamente à noção da transmissão dos afectos que o século XVIII iria trazer (Cfr. Brennan 2004, 17). A dinâmica das interferên-

[22] Apesar de contemplarem corpos de natureza distinta, não deixa de ser curioso notar como a filosofia e as neurociências recuperam as noções filosóficas de Espinosa sobre os afectos. Deleuze reintroduz no debate filosófico a ideia de potência do corpo, um corpo atravessado por afectos, o corpo virtual e excessivo. António Damásio regressa à ideia de esforço inato de autopreservação do corpo (*conatus*) e a mente, que garante a felicidade do organismo, um corpo neurobiológico.

cias emocionais entre os seres humanos (e entre estes e o ambiente) tida como genericamente aceite até aqui, requer um necessário entendimento do corpo como uma entidade aberta, vulnerável a influências do exterior, materiais ou imateriais. Isto implica admitir a existência de um conhecimento próprio ou de uma sensibilidade do corpo ao exterior cujo funcionamento só ele mesmo pode explicar. Sob a influência crescente do pensamento cartesiano e as descobertas da ciência moderna, esse conhecimento vai sendo gradualmente desprestigiado em favor da Razão e da objectividade como fontes únicas de saber, fechando o corpo na sua própria pele e nos seus mecanismos fisiológicos internos: dentro do corpo passa-se tudo o que é relativo ao sujeito; nele as emoções são geradas e as paixões manifestadas. A relação com o exterior já não é entendida como uma permeabilidade a forças desconhecidas, como os espíritos ou os deuses; apenas a mente e a alma, muito embora na sua natureza transcendente, garantem a origem e o funcionamento das paixões.

Noção moderna: a passividade do espectador como inacção e confinamento

Aberta a possibilidade de representar emoções, através de uma técnica, a noção da transmissão, associada à expressão espontânea ou inspiração, dilui-se na prática e na teoria teatral. Como tal, a importância dos efeitos sai reforçada na medida em que o brilhantismo do actor na representação ganha destaque e predomínio sobre a relação efémera que com o público pode estabelecer. Este torna-se cada vez mais um destinatário de uma relação unívoca dominada por efeitos cénicos, que aumentam progressivamente em espectacularidade a partir do período Barroco. Contrariamente à noção clássica, a passividade do espectador na Modernidade, entendida aqui como o momento civilizacional encetado pela Revolução Industrial, não requer receptividade mas impõe inactividade, revelando uma condição de subjectividade separada do mundo e do ambiente. Uma vez caducada a crença na transmissão dos afectos, a receptividade – ou permeabilidade às paixões transmitidas pelos actores – deixa de estar implicada na condição do espectador de teatro. Não há nada a receber, mas sim a testemunhar na cena que se vai confinando ao palco, fortificando barreiras onde antes existia contacto, isolando o público na plateia silenciosa e obscura.

Esta nuance no entendimento da passividade do espectador de teatro reflecte, significativamente, a conjuntura vasta de modificações na sociedade ocidental com implicações numa subjectividade emergente. No século XIX, a figura do ser humano como actor do teatro do mundo dá lugar à figura do ser humano como espectador do mundo (Senett 1974). Observador distanciado, inibe-se de participar na esfera pública, delegando no actor profissional a actividade da expressão de emoções, posto que a sua manifestação individual passou a pertencer ao foro privado com o nascimento da categoria da personalidade (idem, 196-7). Esta inibição somatiza constrangimentos variados que a nova ordem social, instaurada pela burguesia em ascensão e pelos valores capitalistas que legitimam o seu poder, opera sobre o indivíduo, nomeadamente, no tocante à disciplina do comportamento público e à normalização do corpo fisiológico, incluindo os sentidos e emoções. Instalado no auditório socialmente hierarquizado, o espectador tolera o silêncio e a inacção como sinal de pertença a essa nova ordem – estratificada, especializada e definida pelo controle da atenção –, questão cada vez mais relevante numa cultura que se define pela espectacularização. A atenção é uma questão-chave para a noção moderna da passividade do espectador, coincidindo com o surgimento de uma nova subjectividade na primeira metade do século XIX: a do observador (Crary 1992).

Crary caracteriza o sujeito moderno como parte constitutiva de um processo histórico que intersecta práticas sociais, económicas e científicas, reconfigurando o regime da visão. Baseado num crescente conhecimento fisiológico do corpo, especificamente, da percepção, este novo regime autonomiza o sentido da visão dos outros sentidos, invalidando a antiga noção da percepção plurisensorial, e ao tomar as distintas sensações por objecto de conhecimento, evidencia-as como produto de efeitos, observáveis e mensuráveis: a sensação deixa de ser considerada uma faculdade interior (1999, 27). Funcionando segundo a mecânica fisiológica e não segundo as leis universais da Física, a visão torna-se subjectiva na medida em que depende mais do aparato perceptivo e das condições sensoriais do indivíduo do que dos estímulos do exterior, isto é, da relação implicada e recíproca com o ambiente, assim como abstracta, posto que se redimensiona como resposta do corpo e não como resultado de uma ligação concreta a um espaço e a referentes fixos. Contrastando este regime com o antigo modelo da câmara obscura, dominante nos séculos XVII e XVIII, Crary defende que a experiência moderna da visão desenraíza o sujeito da relação objectiva e fixa com o ambiente circundante que se oferecia como plano de verdade visual (1992, 14). A partir do momento em que os fenómenos ópticos passam a ser explicados pela fisiologia, e não pela geometria, o corpo ganha uma centralidade até então irrelevante para a concepção da visão como forma de conhecimento radicado na interioridade (idem, 16). É neste sentido que Crary realça a função da cartografia fisiológica do corpo na fundação do novo estatuto do observador. Este conhecimento é uma faca de dois gumes: revela a possibilidade de domínio e optimização dos mecanismos de percepção e, pela mesma razão, oferece-se como instrumento de controlo, instruindo formas de disciplina, regulação e normatização social dos comportamentos. Ao tornar-se objecto de conhecimento, a visão rapidamente é passível de instrumentalização – controlo, manipulação e optimização de produtividade – viabilizada por estudos quantitativos sobre o funcionamento do olho e da atenção.

Dos testes e experiências feitos aos mecanismos da visão, Crary destaca os que concernem a atenção – os tempos de reacção, as zonas de estímulo e cansaço – como aqueles que mais directamente se relacionam com uma preocupação crescente em tornar o corpo produtivo, em optimizar a realização de tarefas e em desenvolver uma capacidade de atenção máxima. A causa desta preocupação radica no novo tipo de trabalho da revolução industrial, que exigia do corpo uma eficácia comparável a uma máquina (idem, 85). A metáfora do corpo-máquina adquire, a partir de então, uma ressonância disciplinar: o conhecimento dos mecanismos e sistemas em que o corpo é decomposto configura a possibilidade de o controlar, de o dominar através da normalização e disciplina. Não há sombra de alma ou de espírito vitalista na nova organização dos corpos, subjugados aos interesses e aos valores da sociedade capitalista emergente: optimizar recursos, garantindo mais lucro com o mesmo dispêndio de energia laboral.

Num subsequente estudo sobre o modo como a atenção surge como questão fundamental no processo de modernização da subjectividade, Crary traça uma genealogia da atenção mostrando como a sua concepção moderna anda a par de novas tecnologias, invenções e práticas de dar a ver e de criar espectacularidade (1999, 2). Na modernidade, o problema da atenção está intimamente relacionado com as experiências e configurações da separação social e da autonomia do sujeito e, por isso, não pode ser reduzida a um fenómeno óptico. Os discursos e práticas de especialização social e epistemológica definem o momento histórico e cultural do

final do século XIX, e subsequentemente, a concepção de um sujeito separado do mundo, com consequências evidentes no fazer teatral. No cerne da problemática, defende Crary, estão as estratégias de isolamento do sujeito, privado do seu poder de acção no mundo. Através da manipulação da atenção, estas estratégias moldam e controlam o sujeito. Elas constituem "tecnologias de separação" (*technologies of separation*) que, como já o denunciara Débord, consolidam o espectáculo como forma de relacionamento de eleição nas sociedades capitalistas (idem, 74).

Igualmente nas práticas teatrais do final do século XIX, surgem "tecnologias de separação" estéticas que fabricam o novo espectador, em directa relação com o surgimento da condição do observador moderno: o estabelecimento do auditório obscurecido como norma (Wagner), o conceito naturalista da Quarta Parede (Zola) e o processo de disciplina do público (construção de identidades nacionais). Estas três estratégias representam o culminar do longo processo de fechamento do espaço cénico, que assegura a separação intransponível entre o palco e a plateia, e, consequentemente, o isolamento do espectador no silêncio e no escuro da plateia. Como referido no início do capítulo, este fechamento acompanha o longo processo de confinamento do sujeito, em termos emocionais, à fronteira do seu corpo. A noção da transmissão dos afectos é definitivamente erradicada dos discursos científicos e filosóficos.

Wagner e a manipulação da atenção

Richard Wagner não passou despercebido na análise de Crary. Pelo contrário, o autor afirma que o artista criou o fenómeno cultural mais significativo da segunda metade do século XIX no que respeita a questões de atenção e espectáculo. O recurso a técnicas de controlo fisiológico do corpo para construção de uma uniformidade na percepção e resposta do espectador, inseparável de um programa de coesão social a partir de uma concepção da arte como experiência colectiva de efeitos transformadores, é exemplar na ópera de Wagner (Crary 1999, 247-8). Assente no controlo da atenção, este novo modelo de percepção produz uma focalização da visão na cena, imagem iluminada disposta frontalmente mas distanciada da plateia completamente obscurecida. Depois de várias experiências de obscurecimento do auditório, desde a introdução da iluminação a gás nos teatros por volta de 1840 (Fischer-Lichte 2008, 39), esta tecnologia da separação é viabilizada pelo maior grau de controlo que a iluminação eléctrica permite. Os efeitos luminosos do palco, produzidos nestas novas

condições, estão relacionados com a fantasmagórica imagem onírica representada pelo ecrã de cinema, de que são contemporâneos. Por um lado, obscurecer o auditório era uma norma estabelecida nas projecções de cinema, o que terá facilitado a sua adopção para as representações teatrais (Schivelbusch 1988, 212). Estas partilham com os outros média ancorados nos efeitos da luz, a relação entre uma sala escura e uma imagem brilhante projectada diante do público (idem, 220). Por outro lado, atendendo ao facto de que a imagem onírica criada pela luz no palco surge ao mesmo tempo que o cinema, a influência recíproca do teatro sobre o modo de fazer e pensar o discurso cinematográfico, designadamente, a tendência encabeçada por Murnau, pode ser maior do que a tese contrária (Collier 1988, 5). Tanto num caso quanto noutro, o trabalho da escuridão torna-se tão importante para intensificar a condução da percepção pela imagem brilhante e distante quanto a própria luz.

Estas tecnologias de separação dividem dramaticamente os espaços cénicos do espaço do público, criando a ilusão perfeita na cena e estimulando a imersão estética na obra, isto é, a percepção da cena como um mundo onírico, caro ao período tardo-romântico, no qual o espectador se deixa absorver por completo. Mais ainda, o auditório obscurecido reduz as fontes de distracção no teatro, lugar de encontros públicos intensos, em que o público não vem apenas ver o espectáculo mas mostrar-se. Ele separa os espectadores entre si, diluindo o carácter social e político da prática teatral e tornando o silêncio como norma de comportamento. Neste sentido, esta tecnologia da separação controla a percepção estética do público assim como disciplina o seu comportamento.

Richard Wagner levou a cabo reformas essenciais no teatro Festspielhaus de Bayreuth. Construído de raiz em 1876, este teatro destinava-se às produções operáticas do compositor e emblematiza o novo tipo de relação entre cena e público, que se tornaria a matriz das práticas teatrais ocidentais até aos nossos dias. A ilusão em cena pretendia-se perfeita e, para tal, demarcada da realidade da sala. Nesse sentido, Wagner reforça a criação renascentista do arco de proscénio com um segundo arco, que focalizava mais longe a atenção da plateia, e abre o fosso da orquestra, retirando os músicos do horizonte de visão do público, dissimulando a fonte do som a fim de sublinhar o seu carácter espectral. A este intervalo obscurecido entre cena e plateia Wagner chamava "abismo místico" (*mystic gulf*), posto que separava o mundo real do mundo ideal (Wagner apud Collier 1988, 32). O distanciamento no espaço real consistia numa estra-

tégia, porém, para criar o efeito oposto: a adesão total do espectador à ilusão criada em cena. Esta tecnologia origina, assim, um espectador separado, privado de acção e conexão com o ambiente social e afectivo da sala.

O espectador que nasce desta matriz moderna é um espectador que "vive e respira apenas na obra de arte", que se esquece que está numa sala de teatro, tornando-se completamente vulnerável aos efeitos estéticos e morais da cena (Wagner apud Packer e Jordan 2002, 5-6. Trad. minha). A visão assume um papel preponderante sobre os restantes sentidos. Afinal, não é apenas da sala que o espectador se deve esquecer mas também do seu corpo, tomado de assalto pelos "vapores" de um mundo ideal, distanciado mas transformador:

> Assim que toma o seu lugar, o espectador encontra-se num *theatron*, isto é, uma sala criada especialmente para que ele possa olhar directamente para algo à sua frente. Entre ele e a imagem para a qual olha não há nada claramente visível, apenas uma atmosfera flutuante de distância, resultante de um ajuste arquitectónico dos dois proscénios, através da qual a cena é como que retirada para o mundo inatingível dos sonhos, onde soa a música espectral do "abismo místico", como vapores subindo do útero sagrado de Gaia (...). (Wagner apud Collier 1988, 32-3. Trad. minha)

Para Richard Wagner, uma transformação da experiência estética como aquela que pretendia só poderia acontecer fazendo alterações na arquitectura do auditório. Importava mudar comportamentos e, para isso, era necessário modificar radicalmente a sala, mais do que o palco (Collier 1988, 31). No *Festspielhaus*, Wagner criou um auditório neutro, sem elementos decorativos nem sinais que denunciassem uma hierarquia social, em suma, um espaço democrático em que qualquer cadeira oferecia um bom ponto de observação da cena (ibidem). Esta nova arquitectura promove, assim, uma relação paritária entre espectadores, criando uma unidade ou sentido de comunidade social excluindo as dinâmicas que o distraíam da cena (Schivelbusch 1988, 206). Tudo aquilo que prejudicasse a manutenção da ilusão era acautelado. Determinado na implementação da "obra de arte total", Wagner proibiu inclusivamente as interrupções do público durante o espectáculo, tais como o aplauso depois de uma ária bem interpretada ou da primeira entrada em cena do actor ou cantor, vedetas do espectáculo (Collier 1988, 33). O espaço democrático não correspondia, portanto, a uma acção livre do espectador, mas condicionada a vários níveis, afim de controlar a sua atenção.

Zola e o isolamento do actor

A obra de arte total é contemporânea da crise do teatro ilusionista, como demonstram as tendências emergentes do Naturalismo e do Simbolismo, no final do século XIX. Embora estejam nos antípodas, ambos os movimentos encetaram uma luta conjunta contra a representação ilusionista no teatro: o primeiro, extremando a ilusão para a fazer coincidir com a realidade representada enquanto a própria vida, o segundo, criando fantasmagorias simbólicas e parábolas em que a presença humana é reduzida ao mínimo. Para garantir os seus propósitos estéticos, porém, ambos vêem vantagem em adoptar estratégias de controlo da atenção e potenciação dos efeitos implementadas por Wagner. A tecnologia de separação que importa aqui destacar, do ponto de vista da importância dos afectos na relação cena-público, é a "quarta parede" naturalista, conceito cénico promotor do espectador como testemunha passiva da realidade representada, radicalmente separado do palco.

O Naturalismo reclama a representação do ser humano à luz dos novos conhecimentos fisiológicos, entendido como produto do ambiente e da hereditariedade. Líder do movimento, Emile Zola ambicionava que o espírito analítico e questionante do seu tempo transformasse a arte dramática, tal como já o tinha feito nas artes visuais e no romance (Zola 1923, 10 e segs). Exemplarmente, os fundamentos positivistas do pensamento científico do século XIX transparecem nos princípios de representação naturalista, advogados por Zola, no prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin* (1966). Reagindo às severas críticas com que o romance foi recebido, o autor defende, em 1867, como o naturalismo permite cumprir o seu propósito científico: fazer uma "cópia exacta e minuciosa da vida" (idem, 8-9). Somente a observação empírica e demonstrável da fisiologia e da etologia poderia dar a conhecer o ser humano tal como ele é, nas condições de vida que lhe são próprias. Eis o objectivo máximo do Naturalismo.

Esta ambição exigia uma renovação geral da arte teatral, contrariando as estioladas convenções inconciliáveis com o projecto de representação da verdade da vida quotidiana (Zola 1923, passim). No extenso volume *O Naturalismo no Teatro*, Zola dedica-se a uma minuciosa denuncia dessas convenções, quer ao nível do texto dramático quer dos figurinos, do espaço cénico ou do registo de interpretação (ibidem). A insistência na ideia de verdade, no "homem fisiológico das obras mo-

dernas" por oposição ao "homem metafísico", bem como um vocabulário de ênfase científica atravessam o seu discurso inflamado (idem, 124). Como os mecanismos do "homem fisiológico" podem agora ser medidos e testados, o novo actor deve estudar a vida para a representar com simplicidade e apresentar-se num espaço cénico (o meio) que o determina (idem, 137). Como defende John Gassner, os pressupostos científicos deste teatro naturalista são facilmente reconhecíveis (1956, 67-8). Por um lado, considera-se que o indivíduo é condicionado pela hereditariedade e a fisiologia, estando sujeito, portanto, às leis da natureza e da biologia. São estes factores que determinam e modelam o comportamento humano que se pretende mostrar em palco. Por outro lado, a observação, compreensão e capacidade de representação do comportamento humano exigem do público um "afastamento clínico" e, do actor, a máxima objectividade. Como um laboratório científico, a função do teatro consiste em observar o comportamento do indivíduo em sociedade. A cena transforma-se num tubo de ensaio através do qual se poderia demonstrar as implicações morais e éticas desse comportamento relativamente ao todo social, o que exige uma minuciosa adaptação cenográfica. De modo a não falsear a experiência, o espaço cénico deveria ser um lugar onde se pudesse viver e onde o actor se pudesse mover como se o público não estivesse lá, como sugere Bablet:

> (...) o palco teve de tornar-se o lugar onde se podia viver e o cenário teve de ser um espaço no qual o actor podia actuar como se não estivesse a ser observado pelos espectadores. Por outras palavras, era suposto que o público visse a peça como se estivesse a olhar através do buraco de uma fechadura enquanto os actores interpretavam o drama como se fosse uma fatia de vida real. (Bablet 1977, 18. Trad. minha)

A imagem do espectador que espreita pelo buraco da fechadura e do actor que interpreta o drama como se fosse uma "fatia de vida", expressão popularizada à época, clarificam o tipo de relação entre cena e público que se pretende. O espectador toma a figura de *voyeur*; o actor é remetido à sua interioridade. De permeio, uma parede imaginária divide os espaços, não deixando dúvidas quanto ao tipo de separação desejada: total. Esta separação fictícia, a "quarta parede", define a condição de observador exterior do público e a de intérprete absorto na sua tarefa. Esta noção é totalmente incompatível com a noção da transmissão dos afectos posto que o espectador é isolado na redoma por uma parede invi-

sível, de onde é suposto observar à distância, sem partilhar o ambiente social e afectivo.

A separação entre o palco e a plateia, posta em marcha desde o Renascimento, culmina, assim, sob o efeito da quarta parede, que supõe a interrupção do contacto entre actor e espectador. Este facto repercute-se igualmente no enfoque da "autenticidade" da representação (Stanislavski 1977, 36 e passim) que, tal como a convicção ou a "verdade" do actor em cena, será considerado, a partir de Stanislavski, o critério máximo da representação realista até aos nossos dias: é preciso "viver o papel" cada vez que se representa (Stanislavski 1984, 47 e passim). Zola também privilegiava a verdade da representação, ambicionando que o espectador tomasse a ilusão cénica por realidade, e, tal como Wagner, se esquecesse de que em cena estava o actor ou de que estava no teatro. Por isso, o actor é incentivado a adoptar uma atitude de isolamento face ao público, como já havia preconizado Diderot. A relação entre ambos assenta na competência técnica de representar a vida e as emoções para serem testemunhadas e simuladas interiormente pelo espectador.

Concluindo, com a introdução das tecnologias de separação do auditório obscurecido e da convenção da quarta parede, as práticas teatrais do final do século XIX desenham a matriz do espectador actual. Como esquematiza Baugh (2005), o modelo da representação afirma-se relativamente ao paradigma anterior. Tendencialmente, os espaços que actores e espectadores ocupam são distintos – um de luz e outro de escuridão – enquanto antes a iluminação geral sublinhava a partilha do espaço; o actor negligencia a presença do público, enquanto antes perseguia uma ligação directa e intensa; o público testemunha no seu anonimato os acontecimentos da cena, inibindo a sua expressão pública (idem, 13). Estas tecnologias de separação acompanham e fortalecem um lento processo de disciplina do comportamento do público que, por sua vez, se prende com o momento de construção de identidades nacionais, projecto para o qual o teatro surge como um dispositivo eficaz.

Disciplina do público e a ideia de nação

Erguer uma parede entre o palco e a plateia, ainda que convencionada e assinalada pela iluminação da sala, é um sinal bastante sólido do corte da interacção entre ambos os espaços. Simultaneamente, as estratégias de disciplina do público marcam um condicionamento da relação deste com a cena, fazendo desaparecer por completo a ideia de que as formas

de transmissão de afectos são parte essencial do acontecimento teatral. Essas estratégias decorrem, por um lado, do regime de disciplina da atenção e, por outro, de um controlo institucional e moral do comportamento no teatro, participando da construção de identidades nacionais, projecto em curso desde o século XVIII quando se verifica a unificação de vários países europeus sob o conceito de nação. O teatro como prática social onde a atenção pode ser regimentada, assim como os corpos dos espectadores, afigura-se o lugar apropriado para moldar o espírito e a alma de uma nação.

Nos séculos XVII e XVIII, o teatro constituía uma forma de encontro político, financeiro e até romântico (Gassner 1956, 42). Visto que o epicentro da prática teatral era a sociabilidade que estimulava, os espectadores eram livres de chegar tarde, de sair e voltar a entrar, de interromper o espectáculo com aplausos, vaias ou objectos voadores (ibidem). Em contraste, ao longo do século XIX na Europa, esse encontro espartilha-se de acordo com o projecto educacional da arte e do teatro (Goethe e Schiller), iniciado por Lessing com a fundação do teatro nacional de Hamburgo (1767), que transforma o teatro em "instituição moral" (Fischer-Lichte 2002, 152). Desde o final do século XVIII, por exemplo, as autoridades dos teatros na Alemanha publicam leis que proíbem o comportamento indesejado e muitas vezes contagioso do público: beber, comer, chegar atrasado, falar durante o espectáculo eram actividades banais na sala, que passam a ser penalizadas (Fischer-Lichte 2008, 38-9). No mesmo período, em França, as ordenações da polícia (1780) registam o comportamento típico do público, tornado ilegal:

> (...) gritar ou fazer barulho antes do espectáculo começar, e no decurso da peça assobiar ou vaiar; pôr o chapéu na cabeça ou interromper os actores de alguma forma e sob qualquer pretexto. (Blackadder 2003, 3. Trad. minha).

Se na vida social e política, esta regulamentação sugere a criação de formas de controlo do corpo, nas salas de teatro, a disciplina investida sobre o comportamento do espectador inscreve-se num policiamento generalizado dos sujeitos em função de um bem comum, determinado por uma elite no poder. Curiosamente, este policiamento é feito também pelo próprio público (Sennett 1974, 206). Rir de quem reagia emocionalmente ao que se passava em cena marcava a diferença de classes e sinalizava o silêncio como norma respeitosa para assistir a um espectáculo, digna de

consideração pelos outros (ibidem). Este silêncio era, como diagnostica Sennett, um silêncio de hesitação, de dúvida em relação à adequação do seu comportamento, não um silêncio conformado (idem, 205-6). A comunicação directa entre actores e público tornara-se, definitivamente, estética e moralmente desadequada, sendo o seu descrédito público utilizado para sublinhar a barreira desenhada no século XVIII (Schivelbusch 1988, 205). O processo, todavia, foi lento.

A regimentação do espectador de teatro visa o apagamento das manifestações sociais na plateia, inculcando valores e ideologias nacionalistas por via do controlo da sua atenção. Alguns géneros dramáticos, tais como o melodrama, foram particularmente úteis para a construção identitária e social por parte do poder, muito embora a manifestação ruidosa do público pareça contrariar o processo de silenciamento. Nestas representações caras ao gosto popular, o público revela-se sensível e irónico, comovido e desordenado, caótico e em constante movimento pela sala, de acordo com os registos da época (Przybos 1987, 41). Este público não se deixa categorizar por estratos sociais – é um teatro popular entre todas as classes – e, talvez por isso, a necessidade de ter uma força policial dentro dos teatros, para manter os causadores de distúrbios na ordem (idem), assim como as claques, que assinalam os momentos do aplauso[23], como confirmação da recompensa dos "bons" e do castigo dos "maus", seja sintomática da disciplina do comportamento subjacente. A espectacularidade aliada ao poder emocional da música constitui a estratégia de sedução, emblemática do melodrama, através da qual o ideal de felicidade da sociedade tradicional, patriarcal e hierárquica, é propagandeada, oferecendo uma "visão moral e ideológica" do mundo (idem, 173 e segs).

A fisiologia das emoções

O controlo da atenção do público, a representação da vida em palco como um espelho da vida e a disciplina do comportamento dos espectadores são aspectos cruciais para a criação do estatuto moderno do espectador – passivo porque subjugado aos efeitos da cena. Neste novo paradigma de representação, que lugar está reservado para as emoções, na actuação dos actores e na recepção dos espectadores? Diderot defendia que a arte do

---

[23] Para uma análise relevante sobre o significado do aplauso como estratégia dos sistemas de dominação cultural e sintoma de menor participação social ver (Kershaw 2001).

actor consiste em saber representar emoções, através da reprodução de posturas, gestos ou expressões, desapegando-se delas mentalmente. O interesse em registar as manifestações exteriores das emoções, patente na proliferação de imagens nos tratados do século XVIII sobre o actor (Roach 1985, 71), tem início no século XVII e evidencia-se nas tentativas, do século XIX, de transformação dos registos das paixões fixados em métodos e doutrinas técnicas, por exemplo, o sistema desenvolvido por Delsarte (1811-1871). A partir da observação de comportamentos, Delsarte elaborou um sistema de posturas físicas assente no pressuposto das correspondências entre corpo e espírito, emoções e movimentos, que iria inspirar bailarinos como Isadora Duncan e fundamentar a concepção moderna da dança como a linguagem de expressão universal de sentimentos (cfr. Foster 2011; Martin 1965). A razão deste novo fôlego na operacionalização da expressão das paixões prende-se com as descobertas científicas da época, reveladoras da condição instintiva e inconsciente das emoções que só o corpo pode manifestar e tornar visíveis.

Surgidos em meados e finais do século XIX, os novos discursos da etologia, fisiologia e psicologia promovem o conhecimento sobre o funcionamento do corpo e das emoções, e mostram como as emoções têm por base percepções fisiológicas do ambiente. Predomina aqui a lógica determinista de que a relação com o exterior se traduz em estímulos que provocam respostas, factor que contribui grandemente para acentuar o fechamento do ser humano sobre si próprio. Podemos identificar nas teorias das emoções, de Darwin e de William James, bem como no conceito de inconsciente e das pulsões instintivas, de Freud, o impulso derradeiro para a adopção da origem subjectiva e corporal das emoções.

Na publicação seminal para a etologia, *A Expressão das Emoções no Homem e no Animal* (1872), Darwin postula que as emoções são involuntárias, tanto no animal quanto no humano, fazendo parte do conjunto de mecanismos que ambas as espécies desenvolvem para reagir, adaptar-se e sobreviver no ambiente circundante (Roach 1985, 177). Reflexos instintivos que se destinam a identificar ameaças em redor, garantindo a preservação do organismo, as emoções manifestam-se no corpo e, para o provar, Darwin desenvolve experiências com estímulos eléctricos. A inovadora tese de que as emoções relevam do instinto e não das instâncias superiores da mente ou da Alma, e se manifestam involuntariamente, tal como nos animais, acarreta duas consequências: a confirmação de que, para controlar as emoções, é preciso conhecer os mecanismos automáticos do corpo; e a justificação perfeita para descriminar esse corpo como fonte de conhecimento, posto que, para o homem alicerçado na razão, equiparar o seu funcionamento aos instintos irracionais do animal significaria a maior afronta. Quando o pai da psicologia moderna, William James, publica o ensaio "O que é uma emoção?", em 1884, o estatuto mental das emoções cai definitivamente por terra. Nele, a emoção é definida como a percepção de estados fisiológicos que, num primeiro momento, respondem a estímulos e só depois são processados pela mente (1884, 189). Primeiro reagimos, depois sentimos. Os exemplos, já clássicos, são esclarecedores: não choramos porque estamos tristes mas estamos tristes porque choramos; se estamos perante um urso, primeiro fugimos e depois sentimos medo. É a reacção do corpo que induz o sentimento e não o contrário. Por último, a contribuição freudiana articula o conceito de inconsciente, comum à época, como lugar inacessível apesar de manifesto em actos falhados, lapsos de linguagem, da memória ou do corpo. A emoção é pura energia psíquica, oriunda das pulsões inatas do inconsciente, lugar da escuridão interior, onde os traumas, recalcamentos e repressões se alojam. Para os trazer à superfície, Freud desenvolve a terapêutica da introspecção, mas o grande magma das pulsões ficaria condenado à invisibilidade, no interior da psique. Neste sentido, a concepção das emoções no final do século XIX é paradoxal: por um lado, manifestam-se superficialmente em estados fisiológicos observáveis e mensuráveis, mas, por outro, a sua origem é remetida para a profundidade insondável do inconsciente. Este paradoxo coloca geração e expressão das emoções num circuito fechado, provando que o sujeito moderno é a origem única das mesmas.

A influência destas teorias é visível na linha genealógica das técnicas do actor no século XIX para as quais o conhecimento científico oferece recursos inauditos para reproduzir e controlar a sua representação em palco. Como defende Roach, o paradoxo de Diderot tornou-se o paradigma do actor para as técnicas de actuação do século XX, nomeadamente, para o método realista de Stanislavski e para a biomecânica de Meyerhold (1985, 195). A par da disciplina do comportamento do público na sala de teatro, a profissionalização do actor assinala esta mudança paradigmática que consiste na criação de métodos de representação, baseados em vários dados científicos da fisiologia e da psicologia humana, a saber: a prevalecente ideia de que o corpo tem mecanismos controláveis, a teoria behaviorista que defende que todos os comportamentos resultam de respostas condicionadas, a noção determinista do ambiente sobre o indivíduo e ainda a concepção das emoções como involuntárias e reproduzíveis pelo estímulo de reacções corporais.

Inscrevendo-se na linhagem do actor paradoxal de Diderot, Stanislavski desenvolve um método de interpretação em que a repetição de acções físicas e a invocação de memórias afectivas se oferecem como as técnicas mais férteis para criar personagens credíveis em cena. Embora a segunda pareça remeter-nos para a abordagem freudiana do inconsciente, é nas teorias psicofisiológicas dos reflexos condicionados de Pavlov que podemos reconhecer a maior influência do encenador russo (idem, 205 e segs)[24]. Partindo do princípio que o funcionamento do corpo se define segundo a lógica determinista estímulo-resposta, os estudos de Pavlov demonstram que existem ligações entre a mente e o corpo que estão na base do comportamento reflexo. Pavlov descobre que essas ligações podem ser condicionadas pela repetição: associando repetidamente uma resposta a estímulos diferentes, o comportamento pode ser alterado, portanto, controlado. Stanislavski vê nesta teoria a viabilidade para criar uma "segunda natureza" em palco, a ilusão completa de espontaneidade (1977, 309).

O brilhantismo do actor localiza-se, assim, no domínio do corpo e da sua vida psíquica, mais concretamente, das suas memórias afectivas. Ao contrário dos Antigos, no método realista é a memória subjectiva do actor (a sua imaginação e o seu inconsciente) que espoleta emoções passíveis de serem revividas fisiologicamente na ausência do estímulo original e, portanto, registadas e repetidas a contento. No interior do seu corpo residem os mecanismos para engendrar emoções. Mais do que estar receptivo ao exterior, o actor realista precisa de observar o seu corpo e a sua vida psíquica para representar. De igual modo, o actor pode criar um guião de comportamento da personagem, um modelo interior automatizado pelo corpo através de acções físicas improvisadas. Alicerçada no princípio de que a cada acção física correspondem pensamentos ou sentimentos, conforme referido a propósito do sistema de Delsarte, esta técnica permite ao actor recorrer ao corpo para chegar à mente e às emoções. O objectivo último do método de Stanislavski consiste em conduzir o espectador à "reprodução da vida interior da personagem que o actor interpreta" (Stanislavski apud Roach 1985, 215). Esta "reprodução" interna ou identificação emocional com a personagem não é, porém, conseguida sem a distância teatral que acarreta novos desafios para o actor. A relação entre

[24] Para uma revisão do vocabulário de Stanislavski à luz das ciências cognitivas contemporâneas ver (Blair 2008).

palco e plateia no contexto moderno da sala escura, em contraste com a iluminação eléctrica que encandeia o actor, promove um novo fenómeno, o "medo do palco"[25] e a percepção do público como um "buraco negro" (Stanislavski 1984, 36). Sintoma de um circuito afectivo quebrado, imaginar o público como uma ameaça gera estados afectivos que isolam ambos os lados. Para se proteger, o actor deve ignorá-lo. A "patologia" deste medo gerado por uma política afectiva da modernidade releva, sugere Ridout, da ausência de reciprocidade num encontro presencial, que caracterizava a experiência afectiva e estética do teatro (2006, 29).

A separação abismal da cena e o subsequente apagamento da relação entre actores e espectadores torna-se uma prática corrente no século XX. Ela suscita, porém, desafios que as vanguardas históricas vão adoptar como bandeira da sua revolução artística. No final do século XIX, o teatro é ainda o principal palco dos rituais sociais e políticos da burguesia. A regulamentação do comportamento do público nos teatros anda a par com as tentativas de condicionar e controlar a sua atenção em função do que acontece na cena, evitando a dispersão das conversas e do contacto social dos espectadores entre si. Institui-se a noção de que para assistir a um espectáculo é necessário uma determinada disponibilidade íntima para a obra, que implica silêncio e a total concentração da atenção na cena: o *habitus* do espectador do século XX. O espectador burguês emblematiza, portanto, a figura do espectador passivo, dominado pelos efeitos da obra. Transformar este estatuto de passividade é uma das consequências que as propostas transgressoras das vanguardas históricas, surgidas no início do século XX, acarretam, em nome da grande transformação social que o programa político do Modernismo desenha.

Questionando a passividade do espectador: as vanguardas

Das proto-performances modernistas aos anos 60/70

"Atire uma ideia, não uma batata, idiota!", gritou na noite de 12 de Dezembro de 1913 o pintor Carrà a um espectador de uma das mais belicosas *Serate* futuristas (Berghaus 2005, 37). A "Batalha de Florença", nome

[25] Para uma discussão detalhada sobre o medo do palco como uma patologia da modernidade urbana ver (Ridout 2006).

pelo qual ficou famosa, foi uma das muitas *Serate* realizadas por músicos, poetas, actores, encenadores e pintores da geração futurista liderada por Marinetti. Este comentário insultuoso não só evidencia o nível de materialização a que os afectos – no caso, negativos – poderiam chegar nas provocações recíprocas incitadas pelos artistas, mas também revela a verdadeira motivação destas acções performáticas: a propaganda e o debate ideológico para a construção da nova sociedade.

Arte e política são inseparáveis para os movimentos vanguardistas. A revolução que ambicionam, seja na Rússia revolucionária seja na Itália futurista, parte de uma perspectiva de mudança na qual a arte tem um papel preponderante na construção da nova realidade social, reflectindo o princípio estético modernista da fusão da arte com a vida. As acções vanguardistas são, portanto, simultaneamente estéticas e ideológicas. Uma vez que o teatro burguês em Itália era frequentado por 90% dos italianos (Marinetti apud Berghaus 2005, 38), ele surge para os futuristas como a prática ideal para a sua propaganda política e como a tradição estética mais obsoleta para eleger como alvo a atingir.

Com as *Serate*, que surgem a partir de 1910, os futuristas italianos transformam o teatro numa prática política, onde se apresentam os princípios do movimento e algumas das suas obras segundo o modelo do teatro de variedades, um formato que colocava o público no centro do acontecimento (Bishop 2012, 45). Serões preenchidos por pequenas acções, recorrendo a suportes e materiais diversificados, incluindo a leitura de manifestos políticos e artísticos, pintura, poesia e momentos musicais, as *Serate* constituíam uma ocasião privilegiada de confronto directo com o público (idem, 42-3). Em virtude das ideias revolucionárias defendidas, os teatros rapidamente se tornam um lugar de combate, um encontro político com formato artístico, gerador de escândalo e reacções viscerais dos espectadores (Berghaus 2005, 33). Marinetti e Hugo Ball, que sob influência dos ideais do movimento inicia o Cabaret Voltaire, em Zurique, utilizam a provocação como estratégia para agitar os hábitos e expectativas dos espectadores. Todos os recursos inventivos eram aproveitados para forçar reacções no público, desestabilizando o seu conformismo passivo, como estas sugestões de Marinetti para o teatro de variedades deixam adivinhar:

> Introduzir surpresa e a necessidade de se deslocar por entre os espectadores da orquestra, camarotes e balcões. Algumas sugestões aleatórias: espalhar uma cola forte em alguns dos lugares para que o espectador feminino ou masculino fique colado ao assento e faça toda a gente rir (o espectador será reembolsado à saída pelo casaco ou toilette estragado). – Vender o mesmo bilhete a dez pessoas resultando em engarrafamentos, brigas e altercações. – Dar bilhetes grátis a homem ou mulher com evidente desiquilíbrio, irritação ou excentricidade, que facilmente possa ser provocador ou comece uma gritaria com gestos obscenos, beliscando mulheres e outras bizarrias. Polvilhar as cadeiras com pó que provoque comichão, espirros, etc. (Marinetti apud Rainey, et. al. 2009, 163. Trad. minha)

Se o teatro de variedades proporcionava uma estrutura flexível e um modelo de relação directa com o público, mais do que acompanhar as músicas ou entrar em diálogo com os actores, os eventos futuristas confrontavam o público e incitavam-no a reagir (idem, 160). Desafiados até ao limite da sua tolerância, já moldada pelas novas regras de conduta no teatro, os espectadores expressam o seu descontentamento, com intensidade proporcional à provocação: amotinam-se, gritam insultos, buzinam, assobiam e lançam para o palco uma profusão de objectos que chega a cobri-lo inteiramente, como ovos, bolos, pudins, lâmpadas, vegetais, e os tradicionais tomates e maçãs (Berghaus 2005, 35-6). A reacção preferida dos futuristas, porém, era a vaia. Em *O Prazer de Ser Vaiado* (1911), Marinetti explica que apreciar ser vaiado é prova de talento, por contraste com o aplauso imediato que a maioria das produções teatrais da época recebia (Marinetti apud Rainey et. al. 2009, 97). Se o aplauso agracia produções medíocres, aborrecidas ou "bem digeridas", uma crítica aos hábitos sociais de assistir ao teatro depois de faustas refeições que implicam o esforço de digestão e uma fraca capacidade de concentração intelectual, precisa de ser erradicado (ibidem). Como nota Blackadder, nas últimas décadas do século XIX, o hábito cultural da passividade dos espectadores no teatro está consideravelmente implementada, facto que mostra como as reacções ruidosas a eventos futuristas ou a outras obras modernas (como *Ubu Roi*, de Alfred Jarry) se revestem de particular significado (2003, 14-5). Os escândalos do teatro moderno, que o autor analisa, mostram as valências políticas da contestação e oposição do público.

Se as provocações eram declarações de guerra à passividade, as reacções dos espectadores eram mísseis devolvidos à cena. A imagem é a de um campo de batalha, que, apesar de muitas vezes inviabilizar inteiramente a reacção dos performers em palco, não tem outro vencedor senão os próprios objectivos políticos dos futuristas. Apesar do ulterior impacto social, a julgar pelo destaque que as descrições e imagens ou caricaturas da época dão ao público, em detrimento dos acontecimentos em cena

(Bishop 2012, 42), a estratégia da provocação tem efeitos notórios na prática teatral. Ela quebra a separação entre palco e plateia, reactivando uma interacção directa e afectiva com o público, ainda que pela via negativa: chocando-o. A guerra às tradições, aos modelos e aparatos de representação, bem como aos cânones consuma-se numa batalha de afectos: os performers tocam o nervo do espectador com palavras e acções lançadas como armas e o público devolve-lhes afectos de indignação, raiva, despeito, irritação, desprezo. Estes podem propagar-se a níveis extremos, por toda a sala, qual veículo de transmissão eficaz e mobilizador. Destaca-se aqui este aspecto porque talvez as proto-performances modernistas sejam o momento da história do teatro em que a transmissão dos afectos se manifesta da forma mais concreta e extremada. Os afectos negativos do público são lançados contra os performers sob a forma de palavras, de gritos e objectos. Como defende Bishop, o espaço de participação criado nas *Serate* era de "total destruição", sem divisões de classe mas tendo por objectivo um princípio de controlo e manipulação da atenção do público (idem, 46).

Fazendo uso da acepção militar original do termo, pode dizer-se que as vanguardas foram a "linha da frente" que marchou contra a quarta parede do teatro realista/naturalista, expondo os corpos em cena aos estilhaços de acções performativas e profundamente políticas. As reformas do espaço teatral levadas a cabo por encenadores e cenógrafos do início do século XX, procurando renovar a relação com o público, tais como as novas salas de plateias democráticas (Festspielhaus de Bayreuth e o Vieux-Colombier de Paris), a disposição em arena do auditório celebremente adoptada por Max Reinhardt, a criação de novos espaços cénicos, por exemplo, através da luz ou de arquitecturas de cena de Appia e Craig (Bablet, Denis e Jacquot 1963), não eram suficientemente revolucionárias aos olhos das vanguardas. No "Manifesto cenográfico futurista" (1915), Eurico Prampoli aponta o dedo a algumas destas tentativas reformistas e propõe uma revolução cénica que passaria por banir os cenários pintados e substituí-los por estruturas arquitectónicas luminosas projectando cores e "actores-gasosos" rodopiando em cena (Prampoli in Rainey et. al. 2009, 215). Embora as luzes e cores se destinassem a produzir efeitos emocionais no espectador (ibidem), não se pretende um palco fechado sobre si mesmo. Como formula ironicamente Marinetti, o futurismo propunha ligar os espaços, abrir o acontecimento à participação dinâmica do público:

> O teatro de variedades utiliza o fumo de charutos e cigarros para fundir a atmosfera do público com a do palco (Marinetti apud Rainey, et. al. 2009, 160. Trad. minha)

Na esteira do caminho desbravado pelas vanguardas durante a primeira metade do século XX, em particular, a partir dos anos 30 distinguem-se duas linhagens artísticas cujo objectivo é reactivar uma relação directa com o espectador. O teatro ritualizado e sensorial de Artaud, por um lado, e, por outro, o teatro didáctico e analítico de Brecht. Fazer do teatro um lugar de vida e transformação do corpo ou de transformação política da sociedade, era a ambição de cada um, respectivamente. As propostas visionárias de Artaud conheceram paralelo nos projectos cénicos do "Teatro Total" de Piscator e Gropius, no contexto do movimento Bauhaus, sem jamais se cruzarem. Para Brecht, que trabalhou em parceria com Piscator e subscrevia as suas ambições de fazer do teatro um lugar de activismo político, os espaços cénicos eram elementos que mostrava as situações e os comportamentos sociais sobre os quais importava pensar criticamente.

No paradigma artaudiano, o teatro é um lugar fusional, um lugar para sentir. O espectador está no centro de uma experiência sensorial potente, que o envolve inteiramente, proporcionando uma transformação do corpo através de um regresso às formas rituais. Ao afastar-se da tradição teatral do Ocidente e inspirando-se nas práticas rituais de outras culturas (balineses e mexicanas), Artaud não pretendia, contudo, estabelecer um teatro mágico ou alquímico, mas recriar a linguagem cénica, especificamente teatral (e não verbal), que o lugar concreto do palco reclama. Artaud recusa um teatro de representação em prol de um teatro da vida, um teatro insubmisso a leis que não as das forças e expressões do acontecimento gerado no espaço e no tempo do teatro.

A este propósito, vale a pena lembrar a célebre análise do teatro de crueldade de Jacques Derrida, na qual o filósofo afirma que este teatro produz um espaço não-teológico, colapsando os alicerces do sistema da representação teatral (1978). Neste sistema, o palco é teológico porque assenta no texto, na palavra, no logos primordial que, não sendo por natureza teatral, controla indevidamente os princípios teatrais. Na tradição ocidental, a figura do autor – criador do texto dramático – é a voz sagrada que importa concretizar teatralmente da forma mais fiel possível, através dos elementos cénicos e dos actores que lhe prestam vassalagem e estão incumbidos de o representar (idem, 235). É deste lugar de condiciona-

mento e subjugação que Artaud quer resgatar o teatro, acreditando que a natureza do acontecimento estético deste está mais próxima das forças transformadoras da vida do que das estruturas representativas de poder logocêntrico.

Artaud procura um teatro onde o corpo possa ter uma experiência de vida, onde possa ser operada uma "transmutação fisiológica", mais científica do que mágica na medida em que diz respeito ao conhecimento do corpo (2007, 146). Artaud acreditava que as emoções nascem no corpo, sendo por isso necessário conhecer os pontos onde tocar para provocar estados de transe no espectador. Nisto consistia a arte do teatro, o segredo que permite que o toque seja como um "arrancar a pele dos músculos" provocando "o grito que completa tudo." (1989, 135). Neste sentido, é importante assinalar que o teatro da crueldade dirige-se ao organismo do espectador como um todo, e não à sua consciência (idem, 88), despertando os nervos e o coração, rodeando-o de estímulos sensoriais intensos, que contaminam e proporcionam uma experiência de vida (idem, 83), geradora, porém, de sentimentos "puros e desinteressados" (idem, 112). A crueldade do teatro de Artaud implica, pois, a ruína das formas de organização sistémica da constituição do corpo como um organismo com funções e a libertação das formas de disciplina e condicionamento a que esse corpo-sistema está sujeito na sua relação com o mundo, enclausurado na lógica positivista, bem como a destruição das convenções da própria arte teatral, que tem no texto dramático o centro da obra e no espectador um observador à distância. Para Artaud, o último reduto de liberdade onde o corpo pode ter uma experiência sensorial imediata e violenta, não predeterminada pelos códigos e sistemas que o condicionam, é o teatro, um teatro dos sentidos e das forças vivas. Nele, o público pode ser alvo do poder encantatório das palavras, na sua componente sonora e vibratória, não mediada pela representação. Tal como as serpentes se deixam hipnotizar pela flauta – não pelo seu som mas porque são sensíveis às vibrações mecânicas transmitidas pelo solo e porque seguem o movimento ascendente da flauta – assim também o espectador estaria sujeito ao encantamento sensorial, porventura fusional, com a obra (cfr. Ridout 2008). Artaud entende o espectador como aquele que se deve deixar penetrar pelos estímulos sensoriais desagregadores da consciência, abandonando o corpo, passivamente, à experiência transformadora da crueldade.

O ideário brechtiano está nos antípodas desta proposta. Para o dramaturgo, a reforma do teatro ocidental passa pelo regresso a uma ideia pedagógica da tragédia clássica, porém, eliminando o factor emocional.

O teatro é o lugar para despertar uma reflexão crítica sobre o mundo mostrando os factores e condições que influenciam as relações sociais. A linhagem brechtiana é a via cognitiva, politicamente engajada, da reactivação do contacto com o espectador. No *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht defende a criação de um teatro da era científica, no sentido racionalista e positivista das ciências exactas, isto é, um teatro que mostre e comprove a complexidade do ser humano e dos seus comportamentos (1957). Esse teatro científico caracteriza-se fundamentalmente por uma estrutura de quadros de inspiração do *vaudeville* que mostram diferentes e contraditórios pontos de vista sobre as situações representadas, numa montagem de cenas que podem, por exemplo, misturar reescritas e adaptações de textos clássicos (consequentemente, misturando tempos e espaços numa narrativa que cabe ao espectador completar) ou articular elementos informativos com elementos ficcionais (por exemplo, projecções com estatísticas da economia simultâneas à acção). A construção das situações privilegia a autonomia de cada um dos elementos do espectáculo – não oferecendo primazia ao texto – e assenta numa aprofundada pesquisa dramatúrgica, que contribui para evidenciar os artifícios do teatro e colocar o espectador na posição de testemunha de um relato, isto é, consciente de que está no teatro a ver teatro com um grau de distanciamento de uma testemunha de um acontecimento, tal como Brecht descreve no texto "A Cena da Rua" (Borie et. al., 1982, 471-476).

Incontrolável, a emoção é, portanto, o recurso mais contraproducente para um teatro que se dirige ao aparelho intelectual do espectador, estimulando uma atitude analítica. Exposto aos factos e condicionantes dos problemas sociais prementes através das situações representadas em cena, o espectador pode tomar consciência dos processos plurais que os produzem e tomar posições no mundo, intervindo directamente na transformação da sociedade. Assim se compreende o recurso às técnicas do distanciamento na interpretação dos actores que, produzindo uma estranheza perturbadora face àquilo que era familiar, impede a identificação emocional dos espectadores com as personagens representadas pelos actores. Controlando o poder contagiante e anestesiante das emoções, que deturpam a clareza do pensamento e do julgamento, as interrupções musicais ou narrativas do drama, através de canções, dos apartes do narrador, tal como as formas de exposição dos artifícios teatrais ou do espaço, previnem a crença numa ilusão. Mostrar que o actor está a representar uma personagem tem por objectivo lembrar constantemente ao espectador que

está no teatro, apelando ao seu olhar clínico de observador distanciado, herdado da modernidade. Expondo da forma mais didáctica e completa possível dados sobre as injustiças da sociedade, cada um poderá julgar por si e tomar consciência de como diferentes factores influenciam a conjuntura global. Embora o objectivo de activar a mente do espectador esteja no centro do programa estético e ideológico brechtiano, a noção de destinatário ou de receptáculo de informação fundada na eliminação do afectos, não deixa de se manter alinhada com um entendimento do espectador como passivo, sujeito ao conjunto de efeitos produzidos pela cena.

Neste sentido, o texto de Peter Handke, *Insulto ao Público* (1965), contemporâneo das propostas trazidas pela performance arte, constitui uma viragem particularmente simbólica na relação entre actores e público, que importa assinalar. Segundo as didascálias, os actores, alinhados à boca de cena, encaram o público. Vestem roupas do quotidiano e a sua expressão é neutra. A proximidade é utilizada como reforço de uma atitude de confronto que termina em insultos vexatórios para o público. Handke escreve um tratado teórico sobre a forma de uma peça "antiteatral" (Joseph 1970, 58) na medida em que, ecoando o programa estético da performance arte no texto dramático, rejeita a representação de personagens, tempos ou espaços fictícios, fazendo do público o seu tópico de reflexão.

Pela natureza performativa da palavra dita em cena, os insultos colocam o espectador num lugar, no mínimo, desconfortável. Trata-se de uma outra forma de instigar nele uma atitude crítica, motivando a sua consciência social e convocando-o a fazer parte das mudanças revolucionárias a que o "espírito do tempo" apelava. As palavras arremessadas embatem no corpo dos espectadores mas fazem ricochete: produzem reações inesperadas, com as quais se confrontou o encenador Claus Peymann, na segunda noite do espectáculo apresentado em 1966 (Fischer-Lichte 2008, 21). A frontalidade da situação teatral foi recebida com aplausos, mas também com comentários, por espectadores que se levantam ou saem da sala, que interpelam os actores, ou ainda, que invadem o palco e rejeitam qualquer tipo de conformidade aos hábitos de si esperados numa sala de espectáculo. Ao erradicar a referencialidade mas não a representação, o Insulto ao Público propõe a diluição da separação entre palco e plateia, colocando o público no centro do tema e da forma artística.

No texto de Handke, não existem referências aos efeitos pretendidos sobre o espectador. No entanto, parece claro para o dramaturgo a necessidade de renovar a relação com o público, começando pela configuração espacial, que radicaliza:

> Para usar termos geométricos: esta relação rectangular, na qual as pessoas em palco falam umas para as outras enquanto outros as observam, está ultrapassada. (Joseph 1970, 59. Trad. minha)

Podemos dizer que, em *Insulto ao Público,* a relação cena-público "rectangular" é reconfigurada em vectores que rasgam os limites do palco, direcionando o diálogo para os espectadores. Esta "conversa", porém, não se estabelece entre pares. O espaço aberto à participação directa do espectador, pela proximidade e interpelação insultuosa por parte dos actores, suscitou reacções igualmente "antiteatrais", permitindo diversas formas de interacção, afectivas e físicas. Neste sentido, fazer este texto consiste, literalmente, em oferecer a obra à imprevisibilidade das manifestações afectivas do público, tanto as que interferem visivelmente no desenrolar do acontecimento quanto as que são lançadas para o palco já não sob a forma de tomates e maçãs, posto que essa prática teria caído em desuso com a instauração disciplinar do comportamento do público no século XX, mas como afectos que influenciam essas manifestações e o ambiente no qual o acontecimento tem lugar.

"Não basta atirar-lhes com maçãs" ou de como eliminar o público

Com a performance arte, a relação unidireccional entre o palco e a plateia é profundamente questionada e o público colocado, a vários níveis, no centro da reflexão e da prática estética. Entende-se por performance arte o género artístico nascido no início do século XX com o futurismo italiano (Goldberg 2007), intensificando-se e afirmando-se nos anos 60/70, especialmente nos EUA. Caracterizado por um conjunto de estratégias estéticas predominantemente auto-reflexivas, a performance arte desafia a relação com o espectador, os limites do objecto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida. Tal como sugeriu Michael Kirby, a performance é "amatricial" (1965). Do ponto de vista da tradição teatral, a matriz da representação ficcional de personagens e acções é abandonada e substituída pela presença do performer desempenhando tarefas no espaço e tempos reais (o "aqui-agora") que, contrariamente às categorias tradicionais do teatro, não representam um universo com referentes outros que não as próprias acções performativas que concretizam. Assim também, a relação estabelecida com o público a cada "aqui-agora" ganha maior relevo, quer no plano da concepção da obra quer no plano da experiência efémera.

As novas formas de gerar material cénico e os novos métodos de composição, designadamente, os processos de criação colectiva (minando a supremacia do autor ou do coreógrafo/encenador, por exemplo), as técnicas de improvisação (potenciando o carácter abstracto e autónomo do movimento na dança, como no caso de Ann Halprin, influência crucial para as práticas da Judson Church Theatre) ou os métodos de composição que incluem o acaso e a indeterminação (iniciados por John Cage) não só revolucionaram a forma de entender a obra de arte e o fazer artístico mas também tiveram consequências ao nível da actividade do espectador durante a performance. Cada vez mais o espectador é confrontado com situações em que tem de escolher o que vê e como interpretar o que vê ou mesmo com experiências em que o próprio participa na construção da obra. A performance arte reclama um espectador activo e interveniente directo na obra, de diferentes formas, abolindo o seu lugar passivo. Por isso, os efeitos cénicos são intencionalmente diminuidos em prol da abertura de um espaço de relação com o público que se oferece à contingência e à participação. É pelo enfoque na interacção física, afectiva ou simbólica dos corpos dos performers e dos espectadores, que partilham um determinado recorte espacio-temporal, que a performance arte cria zonas de contacto diferenciadas com os espectadores.

É no contexto deste movimento radical, transgressor de limites e convenções artísticas, que as estratégias participativas surgem como forma de anular a passividade do espectador, colocando-o lado a lado com os artistas na tomada de acção. Desde o primeiro *happening*, *18 Happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, um dos elementos mais significativos para esta nova relação que se pretende estabelecer com o público é o espaço deixado em aberto à sua participação. Mas, para Kaprow, esta só poderá acontecer se não existir público. O facto de os convidados para a inauguração de uma exposição do artista plástico Allan Kaprow, na Reuben Gallery de Nova Iorque, em 1959, terem instruções para mudar de sala ao som de campainhas que assinalavam os intervalos da obra – o primeiro *happening* –, e de preencherem esses "entre-actos" com as suas conversas, os seus olhares e sensações, anunciava a centralidade do espectador para experiências que o aparato teatral tradicional não poderia possibilitar.

Na linha programática da democratização da arte, segundo a qual a experiência artística está ao alcance de todos e todos os materiais podem ser incorporados na obra como materiais estéticos, Kaprow recusa o termo "espectadores" para designar os visitantes dos seus *happenings*.

A experiência consiste no fazer, por exemplo, no erigir colectivo de uma estrutura paralelepípeda de blocos de gelo com nove metros de comprimento, três de profundidade e dois e meio de altura (*Fluids,* 1967), ou em organizar e reorganizar a mobília de um ambiente (*environment*), ao gosto e vontade do visitante (*Push and Pull,* 1963). O que a sua concepção de arte propõe é uma diluição entre performers e espectadores, assim como entre os eventos da arte e da vida.

Em 1966, Kaprow publica o primeiro texto de fôlego sobre os *happenings* e enumera as regras básicas da sua execução. Uma dessas regras é demolidora: "O público deve ser eliminado por completo" (1966, 195. Trad. minha). Para Kaprow, a implicação do espectador no *happening*, o seu compromisso para com a acção e a responsabilidade que assume constituem o mais fértil potencial deste tipo de arte (ibidem). Necessariamente, isto só seria possível se a separação entre performers e público não existisse: a figura do espectador – "a última réstia de convenção teatral" – tinha de desaparecer para que todos os elementos – transeuntes apanhados ao acaso por um *happening*, o espaço, os materiais, o tempo e até clima – fossem integrados completamente na obra. Levar a sério a participação, adverte, não se resume a obter uma resposta empática ou a reunir um grupo de pessoas e "atirar-lhes com maçãs" (1966, 196). Participar requer um trabalho preparatório e exige um compromisso por parte do participante: ele tem de saber o que vai fazer, o que Kaprow resolvia disponibilizando e discutindo o guião da acção antes da performance.

Tal como Cage, Kaprow teve uma enorme influência nos artistas plásticos e performativos do *underground* nova-iorquino. Designadamente, os colectivos teatrais dos anos 60/70 adoptaram o modelo participativo como forma de estabelecer uma outra relação, estética e política, com o público, que passa por novas formas de exploração do espaço cénico. Espectáculos hoje clássicos como *Paradise Now* (1968), dos Living Theatre, ou como *Dionysus in '69*, encenado por Richard Schechner no Performance Group (1968) são casos assinaláveis. Reconhecendo o impacto da obra e das reflexões teóricas de Kaprow na sua proposta de "teatro ambiental" (*environmental theatre*) (Schechner 1973, ix), Schechner mostra como o espaço, nas "infinitas formas de ser transformado, articulado e animado" (idem, 1. Trad. minha), é um elemento activo no estabelecimento da relação com o público. A criação artística de espaços sem separações, habitados por actores e espectadores de uma forma fluída e não hierárquica, promove a participação:

> O teatro ambiental incentiva o dar-e-receber num espaço organizado como um todo, em que as áreas ocupadas pelo público são uma espécie de mar através do qual os performers nadam e as áreas cénicas são uma espécie de ilhas ou continentes no meio do público. Este não se senta em filas de cadeiras organizadas; existe apenas um espaço e não dois espaços opostos. (Schechner 1973, 39. Trad. minha)

O mar como metáfora para o espaço único que envolve actores e espectadores, cuja água fluída circula e preenche todos os espaços vazios, é uma imagem que poderia descrever muito do trabalho sobre a concepção cénica do espaço do teatro ambiental, um teatro que se define por eliminar a separação entre actores e público. O espaço cénico de *Dionysus in '69,* uma adaptação de *As Bacantes*, de Eurípides, concretiza a imagem. Delimitado por estruturas de madeira com plataformas a várias alturas, o espaço cénico é definido por colchões de plástico pretos no chão. Os espectadores podem sentar-se em qualquer dessas zonas, tal como os actores podem actuar no centro como trepar as torres ou deslocar-se no espaço, por entre o público sentado (idem, 2). O convite aberto à participação, nem sempre fácil de gerir para os actores (idem, 44), culminava em dois momentos de carácter mais ritualista – o ritual de nascimento e o ritual de morte de Penteus – em que os espectadores dançam, saltam, despem-se, tocam-se, juntamente com os actores que, frequentemente, aliciavam o público. Podemos dizer que o objectivo político, ético e estético deste espectáculo dependia radicalmente da participação dos espectadores no acto de comunhão ritual com os actores. Curiosamente, essa participação intencional e arriscadamente democrática é entendida, por Schechner, como uma interrupção da dimensão estética do encontro, isto é, os momentos de participação do público transformam o espectáculo num "evento social", como se a esfera social, transbordando do interior da dimensão estética da obra se apoderasse dela. Neste ponto, Schechner distancia-se substancialmente do conceito de participação e da estratégia de indeterminação entre vida e arte defendida por Kaprow.

Há diferenças no registo performativo dos espectáculos, transversais a variadas estéticas deste período, que importa igualmente assinalar, atendendo às devidas diferenças estéticas. Philip Auslander caracteriza o processo do Wooster Group, cujo projecto constitui um dos modelos mais influentes para as gerações de 80 e 90, como autorreferencial (2002, 307). Os seus espectáculos, afirma, são construídos em função das *personae cénicas* dos performers que emergem do interior do processo criativo.

Estas surgem directamente das tarefas ou actividades desempenhadas em cena (*task-based performance*) e dos performers específicos envolvidos no processo (ibidem). No espectáculo *LSD*, Willem Dafoe não interpreta um papel mas autoapresenta-se, concretiza decisões:

> A complexidade das suas partituras físicas e vocais é libertadora para Dafoe, na medida em que a sua performance não se traduz na interpretação de um papel mas em refazer [*reenact*] decisões baseado na evolução das *personae* do Grupo desenvolvida ao longo da construção da peça, "é só ser isso e fazer isso". (Auslander 2002, 308-9. Trad. minha)

Estes aspectos mapeiam igualmente o território do actor pós-dramático. Recusando-se a representar personagens, o actor contemporâneo, como dissemos, apresenta-se em cena como "ele próprio", procurando estar presente no "aqui-agora" da situação teatral. Para tal, focaliza-se no desempenho de tarefas da forma mais eficaz possível. Se a representação releva do desempenho de tarefas, isso significa que qualquer pessoa pode estar em palco e participar num espectáculo. Subjacente a estas características, está, portanto, a ideia de que não é necessária uma preparação técnica para ser actor. Nisto consiste a democratização dos materiais e do fazer artístico, aspecto programático para os *happenings*, e a performance arte, que altera profundamente a noção de artista e de arte. As decisões sobre o que fazer e como fazer tornaram-se centrais para o actor. Situado entre uma panóplia diversificada de técnicas de preparação física e/ou representação e uma ostensiva dissociação da técnica, o actor tem a seu cargo um grande número de decisões, quer ao nível da formação (que técnicas adquirir, técnicas essas associadas a treino físico de todos os pontos do globo ou a estéticas singulares de encenadores) quer ao nível da execução (cabe ao actor gerir o grau de teatralidade e de performatividade, quando se apresenta como ele próprio em cena).

Em suma, como resposta, simultaneamente, estética e política, à passividade enquanto forma alienada de estar sujeito aos discursos de poder que dominam o mundo, a performance arte e os colectivos teatrais dos anos 60/70 integram o espectador como participante activo em obras caracterizadas por uma tonalidade meta-discursiva. Do ponto de vista da questionação da passividade do espectador, os anos 60/70 são, pois, o momento mais radical e influente para as práticas teatrais da época e da contemporaneidade. À luz deste marco significativo, pode-se compreender que um espectador hoje possa dar por adquirido um vasto leque de expectativas sobre a

espacialidade, a temporalidade ou o tipo de representação/discurso do corpo que pode encontrar num espectáculo, sem que isso seja motivo de escândalo. A criação de modelos participativos, que incluem o público como colaborador activo na sua execução, vai alterar significativamente o lugar do espectador. Ao abrir uma zona de contacto permeável à actividade do público, o artista prescinde do domínio sobre a obra em prol de uma negociação de afectos e sensações que reconfiguram a experiência do acontecimento e revolucionam a função do espectador. Promovido a co-criador nos processos de ensaio, o actor é solicitado a contribuir com a matéria da sua vida pessoal (memórias, narrativas, potências) para a criação e isso requer um necessário refazer do contacto com o corpo, com o que ele sente, regista, transforma e potencia. A herança desta nova concepção de actor e dos modelos participativos nas gerações vindouras deixou marcas visíveis na fisionomia da relação que as práticas teatrais pós-dramáticas, balizadas entre os anos 70 e 90, procuram ter com o público.

O espectador contemporâneo: ambivalência, interacção, participação

Ao contrário do espectador na Idade Clássica, cuja passividade corresponde a um estado receptivo e integrado no ambiente, ou do espectador do teatro burguês, cuja passividade se prende com a emergência do sujeito moderno separado do mundo e fechado nos limites do corpo biológico, o espectador contemporâneo tem um papel activo no teatro, quer sentado na plateia quer numa situação em que é convidado, explicitamente a interagir. Numa sala de teatro, o dispositivo tradicional pode ser radicalmente apropriado para ultrapassar o fosso intransponível entre cena e público, bem como, num espaço cénico em que o espectador se pode deslocar e explorar, a relação pretendida pode ser apenas a de subjugação a um efeito teatral. No essencial, a diferença reside numa abertura de um espaço de interacção, com gradações distintas, no qual o espectador é integrado como um participante.

Procurarei apresentar de seguida uma breve reflexão sobre como as teorias da neurociência actuais podem ajudar a compreender este espaço de interacção, que caracteriza a situação teatral, o paradigma de actuação do actor pós-dramático e coloca o espectador num plano de participação. Tal como demonstrou Joseph Roach, no estudo citado ao longo deste

capítulo, cada paradigma de trabalho do actor ocidental é informado pelos conceitos científicos de corpo e das suas faculdades dominantes em cada época histórica. Estes paradigmas de actuação implicam uma determinada visão do espectador. Embora sem o seu exemplar domínio da história, vale a pena fazer um exercício semelhante ao de Roach para, então, chegar à caracterização do espectador contemporâneo. Proponho-me, assim, encontrar ressonâncias entre o conceito de corpo do paradigma científico actual e o paradigma do actor contemporâneo para tentar perceber que relação procura estabelecer o teatro contemporâneo com o espectador. Para tal, começarei por discutir duas caracterizações teóricas dominantes no teatro contemporâneo, o teatro pós-dramático (Lehmann) em confronto com conceito de teatro performativo (Féral) afim de perceber neles o lugar dos afectos.

No quadro de um teatro pós-dramático desenhado por Hans-Thies Lehmann (2006), o espectador usufrui de uma autonomia e de uma responsabilidade únicas. Sentado numa plateia ou percorrendo um espaço não-convencional, o espectador do teatro pós-dramático é solicitado para fazer escolhas fundamentais face ao espectáculo: é-lhe dada a possibilidade de decidir sobre aquilo a que quer dar atenção e que constituirá a base do "seu" espectáculo, da "sua" experiência, e, consequentemente, do sentido que a partir deles poderá produzir. Esta constatação é crucial para o teatro pós-dramático, já que Lehmann o anuncia como resultado de uma mudança paradigmática no modo de percepção das sociedades contemporâneas, concretamente, do processo de mediatização da sociedade e da vida quotidiana (idem, 22). O modelo de percepção activado pelo teatro pós-dramático abandona a lógica linear da narrativa do texto colocado em cena, o paradigma "linear-sucessivo", sendo ao invés caracterizado por uma "simultaneidade e múltiplas perspectivas" (idem, 16). Construído em torno de situações de comunicação, este teatro torna o espectador, fundamentalmente, mais consciente da sua responsabilidade em dois aspectos: na tomada de decisões e na relação de interdependência entre todos os espectadores que a experiência teatral lhe oferece (idem, 107). Nesta medida, o que é comum aos espectadores entre si não é a pertença a uma comunidade, mas uma consciência partilhada de que a experiência que atravessam juntos os torna parte do acontecimento teatral, tal como as suas escolhas e reacções. Como sugere Rachel Fensham, num artigo sobre a condição do público pós-dramático, participar é a palavra de ordem do espectador emergente deste novo paradigma teatral (2012).

Recuperem-se, brevemente, as características do teatro pós-dramático para perceber de que forma a autonomia e a responsabilidade do espectador decorrem de um programa estético que celebra a possibilidade de decidir como corolário de uma ambiguidade crítica. O teatro pós-dramático constrói para si um território de ambiguidade que se apropria das revoluções da performance arte, não declinando, porém, a tradição aristotélica, que toma por referente para sistemáticas operações de desconstrução, fragmentação e rearticulação do sistema de representação e dos materiais cénicos. Este teatro estilhaça as categorias fundamentais do drama – o tempo, o espaço, o texto, as personagens – dando lugar a espectáculos tendencialmente reflexivos sobre a condição da representação teatral, a relação com o público e, consequentemente, o próprio dispositivo teatral. Recorrendo a estratégias como a repetição, a expansão, a fragmentação ou a multiplicação dos elementos cénicos, os criadores do período balizado por Lehmann entre os anos 70 e 90 reconfiguram as categorias dramáticas. A forma insistente de explorar a recusa da representação – de um tempo, um espaço, uma narrativa ou de personagens, em suma, da ilusão – passa por moldar essas categorias como barro. Por exemplo, o tempo deixa de constituir um referente do drama para se tornar uma experiência em si mesmo, como nos lembram os espectáculos dos Forced Entertainment que dilatam a duração dos espectáculos por períodos impensáveis para um teatro convencional. O público decide não apenas o que quer ver, mas também o tempo que quer permanecer na sala, e a que ponto se sujeita à relação de contágio, exaustão e vulnerabilidade à qual o espectáculo convida. Íntimos ou avassaladores, os espaços cénicos abandonam igualmente qualquer ligação com espaços ficcionais. É a matéria e a escala da sua configuração, expandida ou contraída, que envolve o público numa proximidade sem escapatória ou numa magnitude que o torna em mais um elemento cénico. O mesmo tipo de operações acontece ao nível do texto. Fragmentado e de origens díspares, o teatro pós-dramático encontra na materialidade sonora das palavras e nas potencialidades da enunciação a via de transformação dos textos em paisagens textuais, nas quais a polifonia abre espaço a possibilidades múltiplas de produção de sentido. Por isso, Lehmann defende que o texto nestes teatros desconstrói a tradição logocêntrica, posto que abre neles um espaço de significados não prescritos e ainda não revelados (2006, 146). Em suma, os elementos cénicos são trabalhados como matéria manuseável, como matéria que se fragmenta, expande, contrai ou transforma de modo a se escavar neles um espaço aberto a negociações, encontros, correlações.

Se, para Lehmann, o drama surge nas práticas que descreve como um alicerce fundador, uma matriz referencial, para usar o termo de Michael Kirby, e por isso o conceito "pós-dramático" (idem, 27) para a investigadora canadiana Josette Féral, é o aspecto performativo do fazer que explica as mudanças paradigmáticas ocorridas na prática teatral, informadas pela performance arte. Em contraponto ao "teatro pós-dramático", Féral propõe o conceito "teatro performativo", um teatro em que o fazer, e não o drama, está no cerne da sua prática. O teatro contemporâneo caracteriza-se pela realização de acções no espaço e no tempo do encontro real entre actores e público – bem como pelo envolvimento total do artista. As suas estratégias principais são o jogo com os códigos e sistemas de representação teatral através do recurso a estratégias que destabilizam o aparato da ilusão e concentram a atenção no "aqui-agora" das acções. Nas suas palavras, as características do teatro performativo são: a "transformação do actor em performer, descrição dos acontecimentos da acção cénica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espectáculo centrado na imagem e na acção e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia" (2008, 209). Heranças da performance arte, a ênfase no processo e não no produto, o risco que as acções podem constituir para os performers e o acontecimento que criam contribuem para uma "estética da presença" como força vital das práticas contemporâneas (ibidem).

Para Féral, o jogo entre teatralidade e performatividade, que define o registo cénico do actor contemporâneo, exige uma alteração na atitude/actividade do espectador. Ele requer uma performatividade do espectador (idem, 202). À medida que o actor produz um jogo cénico que desestabiliza os signos da representação teatral, introduzindo ambiguidade no enunciado, o espectador é obrigado a "uma adaptação incessante" (idem, 203) para poder produzir sentido sobre o que vê. A acção performativa do espectador consiste nesta produção de sentido, em movimento com a obra, deslizando pela fluidez das oscilações entre os elementos de teatralidade e de performatividade.

A ênfase colocada no movimento – o espectador "entra e sai da narrativa", "navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar" (idem, 202), deixando-se "seduzir" pelo jogo de evasão constante entre o teatral e o performativo (idem, 206) – parece-nos crucial. O actor instala um movimento (de signos, referentes e códigos) em cena que o espectador é convidado a integrar, embora possa assumir tanto um olhar exterior quan-

to uma participação directa no acontecimento teatral. A performatividade do espectador surge agora ancorada numa participação ontológica, que ultrapassa largamente o estatuto de observador do evento. É na experiência, individual e colectiva, desse evento que se desenrola *com* ele e não *para* ele, como factor determinante de práticas teatrais que valorizam o processo em detrimento do produto, que o lugar do espectador contemporâneo está ancorado (idem, 209). A sua participação no acontecimento teatral prende-se com a capacidade de reconhecer que, à medida que as fronteiras entre real e ficção se esbatem, os materiais em cena também se permitem revelar, na sua valência paradoxal: corpos, espaço, tempo e acções reais e estéticas.

É precisamente este carácter paradoxal, ou ambivalente que, de acordo com Lehmann, define a condição do espectador contemporâneo e que a categoria trágica do reconhecimento (*anagnorisis*) pode ajudar a perceber. O reconhecimento traduz-se na "compreensão de uma não-compreensão", condição partilhada por todos os espectadores (2008, 33). A propósito do espectáculo *Quizoola!*, dos Forced Entertainment, Lehmann demonstra como a estrutura de pergunta-resposta sobre a qual dois actores improvisam durante um período de seis horas inclui o espectador num espaço de interacção, no qual é interpelado pelo contacto visual estabelecido pelos actores. Uma vez que nunca sabemos se as perguntas e as respostas são reais ou ficcionais, isto é, se são dirigidas e respondidas pelo actor ou pela *persona* ambígua que ele representa, sinalizada pela maquilhagem de palhaço que exibem, não temos como aferir a verdade do desnudamento a que assistimos. Assim também, procurar a verdade e/ou a falsidade das emoções expressas ou representadas pelos actores se torna totalmente irrelevante. Aliás, o próprio cérebro é incapaz de distinguir emoções falsas e verdadeiras, ilusão ou realidade, o que a descoberta dos neurónios-espelho demonstra e, como explanarei mais adiante, integra o paradigma actual da neurociência que sugere uma relação interessante com o trabalho do actor pós-dramático. Ao espectador cabe-lhe compreender a "não-compreensão" do jogo do qual participa, quando o jogo teatral revela a sua ambiguidade nas reacções ou confissões dos actores.

Esta tese sugere que a experiência estética do espectador contemporâneo se concentra, sobretudo, em processos mentais, uma vez que os afectos, ausentes neste discurso teórico teatral, parecem ter caducado com a dissolução da ordem dramática e do paradigma linear de percepção, que é também o da lógica dos efeitos. Embora considere que as reacções do

público o tornam parte integrante deste tipo de representação (idem, 26), Lehmann refere apenas as operações "mentais e reais", negligenciando o impacto da reacção afectiva, suscitada pelo reconhecimento, no jogo teatral e na sua constituição estética. Se o autor defende que, no teatro, compreender é sempre "compreender-com" ou "ver-com" (idem, 23), eliminar os afectos da sua análise, aos quais faz apenas uma breve referência assumindo a existência de uma transmissão de afectos recíproca, é uma lacuna vital na sua proposta, posto que dificilmente se poderá pensar categorias como "compreender-com" ou um "ver-com" sem um "sentir--com". Não será deste sentir conjunto que trata a participação que defende para o espectador, designadamente, ao sublinhar o paradoxo das reacções e escolhas do público – reais e estéticas – que no teatro pós--dramático passaram a fazer parte integrante da representação e na qual a transmissão dos afectos se inclui? Várias outras perguntas se lhe podem colocar: não representando personagens, os actores representam/expressam, ainda assim, emoções? E serão estas as suas ou das *personae*? Que efeitos procuram produzir com a ambiguidade em que se movimentam, uma vez que o espectador não pode aferir a verdade ou a falsidade das emoções geradas pelo encontro? Que tipo de relação afectiva se pretende criar no aqui-agora? Como pensar a liberdade e a autonomia de decisão oferecidas ao espectador sem ter em consideração a componente afectiva, sobretudo sabendo que ele é entendido como um participante nas negociações afectivas que fabricam a espessura do encontro?

Claramente, a dimensão afectiva do teatro pós-dramático ou do teatro performativo ainda não foi estudada com a profundidade que o tema exige. A "estética da responsabilidade", como a definiu Lehmann, também tem lugar ao nível dos afectos, posto que o sistema de percepção do teatro pós-dramático, ao implicar o espectador e o actor na experiência da situação teatral (idem, 185-6), decorre, necessariamente, de uma política dos afectos, para a qual existe igualmente uma ética e uma responsabilidade.

Decisões, tarefas, estar presente

As tarefas nas quais se concentra o desempenho do actor pós-dramático são acções concretas e reais, isto é, acontecem de facto no "aqui-agora" e não têm por referente um outro tempo, espaço ou narrativa. O que este actor faz é, pois, enraizar a sua atenção no "aqui-agora" da situação partilhada com o público, sendo a realidade desta situação, por sua vez, "o que acontece entre palco e plateia" (Lehmann 2006, 136). É exactamente isto que importa descrever e analisar. O acontecimento teatral materializa-se nas interacções entre quem faz e quem assiste: reacções mentais e emotivas, sensações, impressões, divagações, infindáveis possibilidades afectivas a que a experiência não-mediada do "aqui-agora" se abre. Subjacente a esta proposta, está uma concepção de relação entre cena e público como um espaço de interacção, que assenta na condição receptiva do actor, e numa concepção de público como participante na situação. A primeira tem por base uma ideia de corpo em constante processo de interacção, para a qual a receptividade é fundamental; a segunda assume implicitamente uma noção de percepção como actividade de simulação, cartografia cognitiva do território em tempo real. Muito embora o diálogo entre a prática e a teoria, as artes e a ciência, tenha sido uma constante nos discursos dos últimos decénios, não se pretende inferir com esta análise que exista uma influência directa entre a neurociência e estas noções teatrais. Pretendo apenas assinalar uma possível sintonia entre uma forma actual de pensar o corpo e as emoções e uma concepção do trabalho de actor e do tipo de relação que o teatro contemporâneo, de linhagem pós-dramática, procura estabelecer com o público.

Introduzindo o número da revista *Theatershrift* – publicação de referência na reflexão sobre a práxis artística pós-moderna – dedicado ao actor, Marianne Van Kerkhoven identifica um novo estilo de interpretação contemporâneo designando-o por a "terceira variante de actor", remetendo as duas restantes às heranças stanislavskiana e brechtiana. Tendência dos anos oitenta, sobretudo na Europa Central, esta variante define-se pela apresentação de si próprio perante o público, por via de uma personagem ou não (1994, 10). Esta nova postura cénica salienta a importância da decisão para o desempenho do actor, conforme atesta, numa entrevista do mesmo volume, Frank Vercruyssen, co-fundador da companhia de teatro TG Stan:

> A coisa mais importante é que a personagem seja uma determinada percentagem do texto total. São tuas as decisões no momento de agir. Não acredito no processo de estar em personagem. Em *As Três Irmãs*, Tchekov é a personagem mais importante. Ainda assim, podes voar com o teu papel ou entrar profundamente nele, se assim o decidires.
> (Vawter, Ron, & Vercruyssen 1994, 88. Trad. minha)

No momento da acção, o actor tem a liberdade de decidir. Esta é uma das consequências imediatas desta "variante": a afirmação do actor como um co-criador em cena e não apenas durante o processo, como mostraram os processos colectivos dos anos 60/70. Gerir a situação teatral e o contexto da representação no momento da representação implica fazer escolhas individuais em cena: assumir erros, expor narrativas pessoais ou revelar emoções, num jogo performativo cuja outra premissa, para além da qualidade de co-criador, é a integração de tudo o que acontece no espaço-tempo de cada espectáculo único. Tomar este tipo de decisões implica, por sua vez, uma atitude de receptividade e uma escuta sensível do ambiente. No caso particular do TG Stan, isso passa por não ignorar o público. Para Vercruyssen, o princípio-chave consiste em relacionar-se com o público específico de cada representação e fazê-lo sentir que o espectáculo daquela noite é somente para ele:

> Algumas pessoas não se apercebem até tu sublinhares que nós sabemos que eles sabem que eles estão ali. Não "o" público, mas aquele público particular (...) Alguém espirrou e eu disse, santinho. Esse é o tipo de decisão que tu fazes no momento. É uma fracção de segundo. Se nos permitirmos falhar, também nos permitiremos brilhar. Se não, só vamos fingir que brilhamos. Esta é uma diferença na maneira como fazemos teatro. A realidade do espectáculo em si é vital. (Frank Vercruyssen em entrevista, 30 de Janeiro de 2013, Lisboa. Trad. minha)

Vinte anos depois desta publicação da *Theaterschrift*, Vercruyssen confirma a importância da decisão no trabalho de actor do colectivo TG Stan e salienta como ela constitui uma abertura a possibilidades de falhanço ou sucesso. Tornar o público consciente da relação em que está implicado, estratégia que o teatro pós-dramático herdou do teatro épico brechtiano, é uma forma de criar vulnerabilidade na obra às suas respostas. Não é a lógica dos efeitos que impera mas um acolhimento total da potencialidade de movimento da obra. Na presença do público, o actor receptivo (cfr. Fabião 2010) permite-se falhar ou brilhar, tal como o es-

pectáculo. A intensidade do sucedido depende inteiramente da relação estabelecida entre a cena e o público específico de cada noite.

Nesta perspectiva, podemos pensar o actor-que-se-apresenta-como--ele-próprio em correspondência com as noções contemporâneas do corpo como um mediador da experiência do mundo, um corpo-sistema imbrincado numa rede complexa de interdependência com o ambiente (Greiner 2005). O corpo existe num processo de co-evolução, que se desenrola na inter-relação estabelecida com o ambiente. Neste processo, ambos são activos (idem, 43). Ambos se co-constituem. No teatro, o actor posiciona-se enquanto mediador de uma relação com um ambiente – o espaço-tempo da situação teatral, que inclui o público – que o constitui, e à obra, no decorrer do acontecimento teatral. Nada é fixo, tudo é processo.

Abrindo-se à realidade do momento – estando presente, reagindo, decidindo, desempenhando tarefas, escutando o público –, o actor cria um espaço de interacção entre cena e público potenciador de afectos, que são, como tal, condicionados e criadores da atmosfera afectiva. O espaço de interacção é aberto, constrói-se e co-evolui, na relação com o mundo e com os outros. Colocada a questão da relação entre cena e público em termos de interrelação, a ideia de representação de emoções para provocar efeitos no espectador torna-se desadequada. No espaço de interacção criado pelo actor-que-se-apresenta-como-ele--próprio, privilegia-se a troca contínua de afectos, emitidos e recebidos durante o acontecimento teatral. Esta troca desenha um plano de contacto recíproco entre cena e público que se estabelece através de um tipo de atenção específico.

O tipo de atenção a que nos referimos é uma "atenção vital" (*living attention*), tal como é definida por Teresa Brennan, uma força material, biológica e energética que cria as ligações afectivas com o mundo (2004, 40). Levada a cabo pelos sentidos, a atenção consiste numa troca simultânea de dar e receber cargas afectivas. Este parece ser o caso da função da atenção na questão da percepção do teatro contemporâneo que permite um "sentir-com" o espectador, no "aqui-agora" do acontecimento teatral. Uma vez que a atenção do actor e do espectador é investida nas tarefas realizadas no "aqui-agora", os afectos gerados no encontro teatral são matéria sensível que ganha maior relevo na interacção. Nas práticas teatrais pós-dramáticas, o espaço de interacção activa a "linha do coração", um "eixo-sentido-com-o-coração" (idem, 75), forma de contacto com o ambiente pressuposto pela transmissão de afectos a que aquele se abre[26]. A linha do coração esboça este contacto sensorial através do qual circula a atenção, potenciando uma intensificação de afectos.

Wagner compreendeu muito bem a importância deste tipo de atenção. Compreendeu que a atenção e a sua focalização não são apenas questões cognitivas, controláveis e manipuláveis do ponto de vista fisiológico, mas emocionais e, portanto, implicam uma dimensão energética, segundo o paradigma proposto por Brennan. Embora lhe interessasse a produção de efeitos, tendo em vista o bem maior da coesão social, Wagner reforma o teatro optimizando a atenção cognitiva e sensorial do espectador. Ao reduzir estímulos na sala, os sentidos e a atenção vital que neles circula concentram-se no sentido da visão e da audição, potenciando a intensificação dos afectos do ambiente. Nas óperas wagnerianas, o ambiente onírico com que pretendia absorver inteiramente o público dependia, justamente, da atenção completa – cognitiva e emocional – para atingir os seus efeitos. Esquecido de si mesmo numa sala de espectáculos, o público atento, preso ao ecrã luminoso, fortalece, amplifica, intensifica o próprio ambiente.

Público participante: percepção como uma actividade

Vivemos na era do cérebro. O centro nevrálgico do organismo que articula ambiente, corpo, mente, emoções através de uma rede de padrões neuronais que simulam a experiência, não é regido apenas por mecanismos de estímulo-resposta, implicando uma relação unidirecional com o mundo, mas por circuitos de circulação de informação, co-dependentes. A experiência do mundo revela-se, pois, sustentada numa rede de processos interdependentes entre ambiente, corpo e cérebro, em constante transformação e evolução, pelo que a influência mútua entre a fisiologia das emoções e os padrões neurais a que estão associados sustenta hoje uma noção de identidade mais fluída e permeável[27].

---

[26] A atenção vital e os seus benefícios são aspectos fundamentais em qualquer ambiente, desde os primeiros momentos de materialização da vida. Brennan dá exemplos de estudos que provam a relevância da atenção vital, em ambiente uterino e pós-natal, para o desenvolvimento do feto (desenvolvimento emocional, idem, 34-5; cerebral, 91-2).

[27] Descobertas neurológicas sobre mecanismos de sociabilidade apontam para interdependência entre cérebros, como é o caso do fenómeno "emparelhamento cérebro-a--cérebro" (*brain-to-brain coupling*), que nos permite criar e partilhar mundos. Ver (Hasson, 2012).

Os actuais conceitos de emoção avançados pelas neurociências estão em correspondência com a ideia de um corpo mediador da experiência, integrado numa relação sistémica com o ambiente. As ciências cognitivas têm vindo a desvelar os mecanismos de funcionamento do cérebro, designadamente, no que toca ao papel das emoções nas decisões ou na formação da consciência (Damásio), à concepção das emoções como funções do cérebro (Ledoux e Davidson), bem como à percepção como uma actividade neuronal (Berthoz e Nöe) que tem implicações na mediação da relação com o outro (Rizzolatti e Gallese). Evidenciando funções cerebrais complexas e totalmente interdependentes, os resultados de diversos estudos demonstram que o que sentimos, como sentimos, o que decidimos e como agimos se constroem mediante uma representação interna do cérebro, que mapeia o corpo na sua experiência multifacetada do mundo e para a qual a aferição de verdade das emoções é irrelevante e inútil.

A viragem acontece nos anos 90, quando começam a surgir estudos sobre emoções e percepção no campo das ciências cognitivas. A visão racionalista e mecanicista do cérebro, à imagem do computador que processa informação por sistemas independentes, e cuja formatação se define nos primeiros anos de vida, é desafiada e gradualmente substituída por uma concepção do cérebro como um órgão em permanente adaptação e relação com o corpo, a consciência e o ambiente. Numa palavra, a plasticidade do cérebro. Ao contrário do que se pensava, este transforma-se durante toda a experiência de vida e molda-se em interdependência directa com a experiência sensorial e perceptiva do corpo.

A partir do momento em que as emoções passam a ser estudadas como funções biológicas do sistema nervoso, isto é, como funções do cérebro, deixamos de poder pensá-las apenas como estados fisiológicos e, consequentemente, numa lógica de estímulo-resposta (Ledoux 1996, 12). Estes estados dependem de mecanismos cerebrais e estão associados a padrões neuronais activados mediante uma conjugação complexa de factores (biológicos, psicológicos, culturais, da memória). A grande diferença da abordagem da neurobiologia no entendimento das emoções reside na aproximação que faz ao cérebro como um centro nevrálgico profundamente interligado aos processos do corpo, como uma central de tradução entre o conhecimento sensorial e as emoções sentidas e a consciência do que sentimos, ou seja, a cartografia neuronal das reacções regulatórias do corpo (Damásio 2003).

Entendendo os estados emocionais, mentais (pensamentos) e neurais como processos enraizados no corpo, vários estudos provam a sua in-

fluência mútua, mostrando que o cérebro pode ser treinado com a mesma eficácia pelo pensamento, técnica que já vem sendo recorrente nos treinos de desportistas olímpicos ou no trabalho da psicologia comportamental (Davidson 2012). Por exemplo, a experiência do piano virtual revelou que se pode praticar piano exercitando o pensamento sobre a acção de tocar piano ou tocando efectivamente nas teclas (reflectida na expansão da região do cortex motor responsável pelo movimento dos dedos) (idem, 10). Outros estudos indicam que também os padrões emocionais podem ser alterados por via do treino do cérebro (incluindo o treino da meditação), alterando padrões neurais correspondentes aos padrões emocionais ou vice-versa (idem, 136). Este facto evidencia como nem as respostas emocionais nem o nosso cérebro são pré-determinados apenas pela informação genética, posto que esta pode ou não ter expressão, ou por estímulos do ambiente. Emoções e cérebro podem moldar e ser moldados em virtude da plasticidade nervosa, neuronal e sináptica. Conceito dominante nas ciências cognitivas, a plasticidade é a capacidade do cérebro de se adaptar, de moldar e ser moldado pelo contexto cultural, ambiental e pelas escolhas de vida de cada um. Como sintetiza Malabou:

> (...) numa palavra, a capacidade que o nosso cérebro – de qualquer cérebro – tem de se adaptar, de incluir modificações, de receber choques e de criar de novo a partir desta mesma recepção. É precisamente porque – contrariamente ao que normalmente pensamos – o cérebro não está ainda definido que nos devemos perguntar o que fazer com isso, o que devemos fazer com esta plasticidade que nos faz a nós, precisamente no sentido de um labor: escultura, modelagem, arquitectura. (Malabou 2008, 7. Trad. minha)

Malabou pergunta "o que devemos fazer com o cérebro?" na medida em que a sua plasticidade se afigura tanto uma potencialidade de adaptação (conservação do organismo) quanto de criação (possibilidade de mudar o organismo) (idem, 71 e segs). No teatro, o trabalho do actor pós-dramático, adaptando-se e recebendo informação do espaço-tempo no momento da representação ecoa a noção de plasticidade na sua duplicidade de moldar e ser moldado[28]. Através da abertura do espaço de interac-

---

[28] É possível encontrar correspondências entre a descoberta da plasticidade e outros campos de actividade no mundo contemporâneo. Malabou faz uma crítica ao conceito

ção entre cena e público, o actor dá forma e recebe a forma: adapta-se ao público concreto de cada noite e conserva a proposta artística do espectáculo, e, ao mesmo tempo, porque se adapta e escuta o público, gera uma mudança no seu fazer, tornando o espectáculo único. Ao invés do actor clássico que tem por objectivo transmitir emoções ao público, fazer com que ele as sinta, o actor pós-dramático, no seu jogo de ambiguidade entre realidade e ficção, permite que os afectos sejam gerados pelo próprio desenrolar do encontro no aqui-agora e que o espaço de interacção resulte de uma reciprocidade entre espectadores e actores, que não pode ser mensurada, mas sentida. A exposição do actor pós-dramático a um espaço de interacção com o público acentua as relações de co-dependência características dessa condição moldável e plástica do cérebro e das emoções.

Encarada como uma actividade cognitiva e sensorial, a percepção ganha um novo estatuto no que respeita ao conhecimento e dinâmicas do corpo, reflectindo-se no entendimento actual do espectador como "participante" na situação teatral, ainda que sentado na plateia do teatro[29]. Ao contrário de um receptáculo passivo de estímulos, o corpo concebido como parte de um processo co-evolutivo com o ambiente permite pensar a percepção como uma interacção plurisensorial com o exterior. Esta abordagem é impulsionada por uma descoberta que revoluciona as formas de pensar a tradicional dicotomia passividade/actividade: os neurónios-espelho. Estes provam um facto inédito: os nossos cérebros reagem da mesma forma, quer estejamos a desempenhar uma acção quer estejamos a observar ou escutar essa acção a ser desempenhada, na medida em que, em ambas as situações, activamos os mesmos neurónios. Esta coincidência entre fazer/observar, aponta a actividade inerente à percepção e tem sido recorrentemente utilizada para explicar a capacidade de conexão neuronal e emocional com o outro, isto é, a empatia. Embora não seja uma questão central aqui, importa assinalar que a empatia tem sido um dos conceitos que mais tem proliferado nos discursos científicos (Gallese and Freedberg 2007; Goleman 2006; Damásio 2003) e artísticos (Reynolds e Reason 2012; Foster 2011; Muse 2012) da última década.

de flexibilidade na ideologia do trabalho das sociedades capitalistas como sendo a versão ideológica da plasticidade, demonstrando como aquela representa apenas uma versão – redutora – da capacidade de transformação do cérebro.

[29] Para uma sistematização apurada do novo estatuto da percepção ver (Greiner 2010).

No seguimento de várias experiências realizadas com macacos, equipas de investigação lideradas pelos italianos Gallese e Rizzolati descobriram que determinadas células no cérebro são activadas quando uma operação motora é realizada mas também quando se observa essa acção. Esta descoberta revolucionou o entendimento, quer de mecanismos imitativos quer dos processos neuronais implicados na relação entre fazer e observar. Publicadas em 1996, as experiências realizadas demonstraram que os neurónios ligados a uma determinada acção são activados, quer quando o macaco desempenha essa acção ele próprio (agarrar uma banana) quer quando vê essa acção ser desempenhada por outro (observar outro macaco agarrar uma banana). Novos estudos provam que o mesmo acontece quando ouvimos uma acção a ser realizada (Rizzolatti et al. 2002). Reconhecemos acções, sobretudo aquelas relacionadas com objectos, pelo som que produzem. Os neurónios-espelho correspondentes a uma acção disparam quando vemos, ouvimos ou desempenhamos essas acções. Do ponto de vista neuronal, não parece haver diferença entre agir e observar/ouvir, o que tem repercussões notórias nas noções actuais de percepção como ação simulada.

Outros exemplos relevantes surgem das teorias sobre a percepção. Num estudo de referência das ciências cognitivas, Alain Berthoz defende a tese de que a percepção é uma acção simulada, que envolve um julgamento e uma tomada de decisão (1997, 15). Partindo de uma concepção proactiva do cérebro, isto é, considerando que este tem a capacidade de analisar e avaliar o contexto, reconstituindo-o com coerência, Berthoz propõe um sentido de movimento para explicar o modo como antecipamos as consequências da acção. Este sentido extra, afirma, é responsável por simulações internas que captam configurações globais de gestos, acções e acontecimentos e nos preparam para a acção no mundo. Numa abordagem da percepção como uma competência activa do corpo, Alva Nöe resgata o conhecimento sensório-motor da experiência corporal para o centro do processo (2004). Numa reacção às teorias neurológicas que se concentram nos fenómenos do cérebro, Nöe enfatiza os sentidos e a experiência do corpo como fonte de percepção que é simultaneamente uma forma de conhecimento. Este conhecimento é simultaneamente sensorial e conceptual, posto que não só temos acesso e exploramos o mundo através do corpo como também elaboramos pensamentos sobre ele. Esta proposta postula a percepção como intrinsecamente activa (idem, 3) um modo de agir e de pensar, na medida em que

se constitui como um saber adquirido através da experiência corporal do mundo. No seu entender, quer a experiência perceptiva do mundo quer o pensamento sobre o mundo, oferecem formas de conhecimento, idênticas em natureza mas distintas em grau.

Em suma, nas referidas práticas teatrais contemporâneas, a situação concreta e a interacção no momento do espectáculo definem o espaço de interacção entre um actor receptivo e um espectador activo. Na relação directa com o ambiente, o actor escuta o público e toma opções em função do que acontece a cada representação e o espectador participa dessa relação. Ele é activo na sua dádiva de atenção, que fortalece afectos, e nas simulações internas da percepção, considerada como actividade. Os traços, acima descritos, sinalizam uma ideia de teatro ou situação teatral em processo, em constante mutação, centrada numa interacção complexa e permanentemente negociada entre actores e público, dando forma ou recebendo a forma de cada representação única.

O que nos dizem os espectáculos contemporâneos sobre a relação cena-público tendo em conta o espaço de interacção que as práticas pós-dramáticas privilegiam? Como equacionam hoje as práticas contemporâneas de linhagem vanguardista a relação entre espaço cénico e relação cena-público? No próximo capítulo, analisarei três espectáculos com diferentes configurações espaciais e sensoriais, implicando distintas relações com o público e diversos programas estéticos para aferir quais as suas políticas de afectos, isto é, qual o convite feito pelo espectáculo à participação do espectador e à abertura de um espaço de interacção e como contribui, ou não, o espaço cénico para estabelecer a relação cena-público?

| Capítulo 3
O movimento da comoção: três casos

Aproximações a um movimento conjunto de afectos

Para Gertrude Stein, a experiência do teatro provoca um nervosismo, uma tensão latente na relação com a cena. Espectadora assídua durante a infância e adolescência passadas em São Francisco, Stein confessa que desde a primeira ida ao teatro sempre sentiu uma perturbação indefinível. Em Paris, onde se estabelece na sua vida adulta, abandona-o por completo até compreender o motivo desse desconforto e começar a escrever os seus próprios textos. Atenta à experiência sentida do teatro, Stein investiga esses estados de perturbação e conclui que a razão do seu nervosismo se prende com a síncope temporal entre o que acontece em palco e a experiência emocional do espectador relativamente ao que acontece em palco (1988, 93). Esta experiência, afirma, solicita tempos diferentes, consoante se acompanha a linha narrativa do drama ou a linha emocional do que esse drama desperta, o que cria um conflito. No célebre ensaio *Plays*, Stein descreve este desajuste perturbador entre o tempo das acções em cena e o tempo das suas emoções na plateia da seguinte forma:

> Qual foi a primeira peça que eu vi? Estava eu já perturbada àcerca do tempo diferente que existe na peça e em nós mesmos e nas nossas emoções quando a peça está a acontecer à nossa frente? Penso que posso dizê-lo: eu sei que já estava perturbada com isto naquela minha primeira experiência no teatro. A coisa vista e a emoção não iam juntas. Isto de a coisa vista e a coisa sentida sobre a coisa vista não acontecerem no mesmo tempo é o que faz no teatro qualquer pessoa nervosa. (...) O nervosismo consiste em precisar de ir mais depressa ou mais devagar,

para ir junto. É isso que põe qualquer pessoa nervosa. (Stein 1988, 94-5. Trad. minha)[30]

Por outras palavras, compreender e sentir são processos que implicam velocidades diferentes. Estas diferentes velocidades correspondem a modos de relação com a cena, que reclamam temporalidades diferentes: a "coisa vista" (as acções apresentadas em palco) requer uma compreensão da história e a "coisa sentida sobre a coisa vista" (a emoção sentida pelo espectador) exige uma escuta das sensações e emoções que "a coisa vista" estimula. Organizada segundo uma narrativa dramática, a "coisa vista" pode compreender-se – é um conhecimento que exige um tempo de familiarização. Para podermos apreciar a história e as personagens que vemos e ouvimos em cena activamos as nossas capacidades cognitivas que envolvem, designadamente, o pensamento e a linguagem. Mas o que vemos e ouvimos em cena suscita igualmente reacções emocionais e sensações no espectador, que pertencem à ordem do sensível, dos sentidos e dos afectos. Refém das suas próprias emoções e sensações, o espectador pode tropeçar nas "coisas vistas", na história, atrasando-se (ou adiantando-se) em relação ao tempo da narrativa e das acções (ibidem). Pode-se, então, afirmar, com Stein, que compreender e sentir constituem dois tipos de conhecimento convocados pela experiência teatral. Importa, porém, salientar que esta distinção não significa que todo o conhecimento se reduza a estas duas categorias nem que os seus processos sejam autónomos. Pelo contrário, a experiência constitui-se através de intersecções entre circuitos de informação – neuronais, sensoriais, afectivos, sociais, culturais – em constante movimento, sendo os seus ritmos diferenciais, como vimos, a causa do "nervosismo".

Stein entende que, para anular o nervosismo que sente enquanto espectadora de teatro, tem de eliminar o esforço de seguir a história. Mar-

[30] Esta tradução privilegiou a legibilidade do excerto. No original: "What was the first play I saw and was I then already bothered bothered about the different tempo there is in the play and in yourself and your emotion in having the play go on in front of you. I think I may say I may say I know that I was already troubled by this in that my first experience at a play. The thing seen and the emotion did not go on together. / This that the thing seen and the thing felt about the thing seen not going on at the same tempo is what makes the being at the theatre something that makes anybody nervous. [...] Nervousness consists in needing to go faster or to go slower so as to get together. It is that that makes anybody feel nervous."

cante e relevadora, uma produção francesa com Sara Bernardt, a que assiste ainda em São Francisco, liberta Stein da necessidade de compreender do que acontecia em cena – o conjunto dos figurinos, da fisicalidade e da língua – pois a estranheza desse conjunto criou "uma coisa em si", uma entidade estrangeira que lhe oferece a possibilidade de uma experiência "directa" e "tranquila" no teatro (idem, 115). Esta caracterização da experiência sugere um estado de atenção fluído e receptivo, ao contrário de um modo de atenção focalizado na descodificação e compreensão cognitiva do texto. Isto é, a "coisa em si" do teatro é apreendida por uma qualidade da experiência sentida que solicita estados de distração inerentes à atenção.

O interesse de Stein por estes fenómenos de atenção estende-se à sua actividade como investigadora no laboratório de William James, em Harvard. Ainda nos Estados Unidos, na década de 1890, Stein participou em experiências de psicologia subliminal sobre fenómenos hoje designados por "atenção dividida" (desempenho de acções simultâneas, uma das quais ocorre automaticamente) (Blackman 2012, 142-3). Cobaia e observadora das experiências, Stein investiga os processos de atenção entendida como um fluxo contínuo de estados de focalização e distração, na sua complexa ambivalência cognitiva e afectiva, intencional e não-intencional, material e imaterial (idem, 147). Podemos reconhecer a influência destas descobertas e reflexões na forma dramática das "peças-paisagem" (*landscape plays*). O conflito entre compreender e sentir dilui-se quando o que acontece em cena se afirma como uma "coisa em si" e permite ao público estabelecer uma relação com ela como com uma paisagem. Acontecimentos concretos, as peças-paisagem estão, essencialmente, presentes ao espectador e oferecem-se à fruição (Stein 1988, 122). A sua composição poética consiste em quebrar construções sintáticas, regras de pontuação, esvaziando as palavras do seu sentido verbal e enfatizando a sua materialidade sonora através de figuras de repetição, estilo devedor de processos de escrita automática. A obra de Stein distingue-se pelo gesto vanguardista de erradicação total da narrativa dos seus textos, reinventando a escrita teatral e o próprio conceito de texto dramático a partir da sua experiência como espectadora.

Ao contrário de projectos visionários na viragem do século, como o teatro da crueldade de Artaud, Stein não procura formas de atingir o espectador mas de, suavemente, ir ao seu encontro, procurando um ponto de contacto com a dinâmica rítmica da sua experiência afectiva, em suma, de "estar com" o público. Ao reduzir o controlo sobre os efeitos pretendidos com a obra – no

caso, seguir o drama –, os textos-paisagem constituem um primeiro marco de uma prática teatral que potencia afectos. Este proto-teatro de afectos distingue-se por reconhecer a importância de abrir espaço à experiência sensorial e emocional, com uma velocidade e dinâmica próprias. Tal como a atenção se configura como um contínuo de estados cognitivos e afectivos, de focalização e distração, assim também o convite a "estar com" o espectador assenta numa tessitura de efeitos e afectos em cujo equilíbrio reside a chave para compreender a política de afectos de cada obra.

A vontade de "estar com" radica, assim, na valorização da experiência afectiva do espectador, implicada numa relação com a cena, mas não determinada por ela. Implícita nos textos-paisagem, esta relação abre-se ao contacto com o público no momento do encontro teatral, isto é, acolhe a imponderabilidade dos afectos que podem surgir e ser intensificados. Stein preconiza, assim, a veia contemporânea de algumas práticas teatrais que procuram potenciar afectos, agradáveis ou desagradáveis, harmoniosos ou perturbadores, mostrando como na qualidade sentida da experiência podemos encontrar os elementos para pensar como se processa a relação entre cena e público e como a podemos nomear.

A experiência que Stein enfatiza partilha características com o conhecimento e linguagem do corpo activado pela atenção vital, tal como descrita por Teresa Brennan na teoria da transmissão dos afectos. Ao propor os sentidos como veículos de atenção e transmissão de afectos, a teoria de Brennan ajuda-nos a compreender o *continuum* sensorial e afectivo da experiência teatral. Brennan sustenta que o processo social da transmissão dos afectos se materializa através dos sentidos. Eles permitem-nos emitir e receber sinais para e do ambiente, concretizados em mudanças fisiológicas de que frequentemente não nos apercebemos mas que constituem uma dimensão sentida da experiência. Para discernir e transformar a informação de uma linguagem da carne para a linguagem verbal é preciso escutar o corpo, reconhecer os seus códigos e investir a lógica e a energia da atenção vital para o realinhar com a linguagem verbal. Por isso, para a autora, o conhecimento sensorial consiste numa lógica do corpo, mais veloz e mais inteligente do que os processos cognitivos e verbais, formas predominantes de saber na sociedade ocidental (2004, 139 e segs)[31].

---

[31] A posição epistemológica de Brennan assenta numa dicotomia em que não me revejo inteiramente, uma vez que só para efeitos analíticos é possível distinguir o plano do sentir do do conhecer. Corpo e pensamento têm lógicas com uma especificidade própria, mas não são independentes durante a experiência.

Na experiência teatral, este saber é igualmente activado pelos sentidos, seguindo o seu tempo e ritmo específico, em paralelo com o ritmo da "coisa vista". Há, pelo menos, duas aproximações possíveis a esse ritmo: através da construção sensorial da cena, à qual é inerente uma política de afectos, e através da experiência dos actores, bailarinos e performers, que acedem à diferença da repetição teatral.

A construção sensorial da cena, o modo como cria e determina a construção dos corpos e acções no espaço cénico, permite compreender o tipo de convite que está a ser feito ao espectador. Nos mecanismos e estratégias de cada obra, estão patentes as suas políticas de afectos que constroem a zona de contacto com o público. Neste sentido, analisar a configuração sensorial de um espectáculo permite não só perceber como circulam os afectos na zona de contacto construída, como também clarificar que tipo de relação ética subjaz a essa economia afectiva, isto é, permite-nos revelar as políticas de afectos em jogo em cada espectáculo. Estas políticas tanto podem determinar e influenciar (ênfase na produção de efeitos) quanto potenciar a experiência afectiva do público (ênfase nos afectos). Destrinçar este equilíbrio delicado em espectáculos concretos permite verificar se a circulação dos afectos é condicionada ou determinada pela dramaturgia sensorial da proposta ou se, pelo contrário, se abre à negociação e aos afectos que emergem da imponderabilidade do acontecimento teatral. O público participa na economia afectiva do espectáculo, ampliando e intensificando afectos, economia essa que defino como um movimento de comoção resultante de uma ética do encontro. Por isso, o teatro é um lugar privilegiado para pensar as implicações políticas da performatividade dos afectos.

Tomarei três espectáculos contemporâneos para reflectir sobre o modo como as suas políticas de afectos determinam ou potenciam um movimento de comoção e como o público influencia a qualidade sensível da obra. Começarei por analisar *Até que um Dia Deus é Destruído Pelo Extremo Exercício da Beleza*, de Vera Mantero e convidados, um espectáculo cuja partitura sonora e rítmica potencia estados de distração ou resistência, apelando à escuta de intensidades da qualidade sentida da experiência. De seguida, examinarei como Gob Squad produz uma intimidade mediada que, tendo por efeito a participação directa de alguns espectadores, cria simultaneamente temporalidades afectivas potenciadoras de novos inícios em *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had it So Good)*; e,

por último, averiguarei os paradoxos da proposta participativa de *Sleep No More*, de Punchdrunk, versão imersiva da tragédia *Macbeth*, de Shakespeare, cuja manipulação de estados de tensão por via da atmosfera sonora contrasta com a experiência autónoma e visceral que propõe oferecer ao espectador.

Os critérios que orientaram esta escolha prendem-se, em primeiro lugar, com as diferentes utilizações do espaço cénico na construção sensorial da cena, mostrando como a separação espacial (ou a ausência dela) não é um factor determinante, na actualidade, para o tipo de espaço de interacção que se pretende estabelecer com o público. Em segundo lugar, seleccionei obras cuja configuração sensorial não só desafiasse as fronteiras espaciais do teatro como também promovesse diferentes e, por vezes, contraditórias, políticas de afectos. Optei por confrontar espectáculos cujas zonas de contacto com o espectador sugerem uma maior abertura ou um maior condicionamento da circulação de afectos.

Os três projectos enquadram-se numa lógica de experimentação artística pós-dramática, mas desafiam as premissas do teatro tradicional e da experiência do espectador de forma particular. Coreógrafa de renome internacional, Vera Mantero desenvolve, desde o início da sua carreira, em 1991, um trabalho excepcional no tocante à procura de formas estéticas em estreita relação com a vida e formas éticas de estar com o público. Esta busca é explícita nos seus espectáculos, do ponto de vista da configuração espacial da cena em relação ao público, mas permeia o seu trabalho com uma reflexividade profunda sobre o fazer artístico. Por vezes, ele irrompe programaticamente em eventos como *Um Mergulho, pensamento, poesia e o corpo em acção* (Festival Alkantara 2006), virando literalmente do avesso o espaço de todo o Teatro São Luiz (Lisboa), ou no projecto *Oferecem-se Sombras*, uma tarde de performances com artistas, artesãos e colaboradores do projecto de cultura e sustentabilidade CICS (Centro de Investigação de Cultura e Sustentabilidade), abrigadas por trinta sobreiros, em Montemor-o-Novo (2003). Em *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza*, projecto criado em colaboração com os bailarinos convidados, Mantero assume a estratégia de teatralidade mais evidente de todas as suas obras, radicalizando a separação dos espaços do teatro mas iniciando um movimento rítmico concentrado na voz, a partir da materialidade sonora das palavras, que convoca o público a estar-com o espectáculo.

Em contraste, a companhia anglo-germânica *Gob Squad* é apreciada por reinventar de formas desafiantes a relação com o público, frequentemente convidando-o a uma participação directa na obra. Trabalhando em colectivo e partilhando tarefas criativas, todos os elementos são actores e encenadores, assumindo um estilo de representação "performativa" (cfr. Féral 2008) que mistura ficção e biografia pessoal. A companhia inicia o seu percurso em espaços públicos, numa abordagem *site-specific* dos lugares escolhidos, tais como, um centro comercial, uma estação de metro, um parque de estacionamento, um hotel, procurando o encontro com espectadores involuntários. Quando o espectáculo tem lugar numa sala de teatro, Gob Squad assegura-se que a relação directa e frontal com o público seja subvertida de alguma forma, recorrendo, para isso, a estratégias de mediação tecnológica do vídeo e da amplificação sonora para construir uma intimidade com o público, como é o caso de *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had it So Good).* O que torna especialmente interessante a análise deste espectáculo para pensar a relação entre cena e público é a forma, a um tempo delicada e problemática, com que o projecto gere os efeitos pretendidos (a participação do público) e os afectos que potencia, designadamente, as temporalidades afectivas em que os espectadores participam, tanto os que sobem a palco quanto os que permanecem sentados.

A companhia inglesa Punchdrunk tem vindo a afirmar-se, na última década, como a referência internacional mais proeminente de teatro imersivo, género especialmente popular no Reino Unido. Punchdrunk pretende revolucionar a experiência do espectador, emancipando-o e autonomizando-o das convenções do teatro, a saber, o seu lugar passivo na plateia, a sequencialidade narrativa do texto e a representação de personagens. Os seus espectáculos *site-specific* constituem-se como potenciais itinerários para uma viagem solitária do espectador, cuja descoberta permite criar o seu próprio espectáculo, *a priori*, sem restrições. No entanto, esta abordagem empática e visceral entre espaço e espectador assenta em atmosferas sensoriais sofisticadas e envolventes, criadas plástica e sonoramente com um detalhe e minúcia que condicionam a liberdade da experiência afectiva que a companhia se orgulha de promover. Paradoxos como estes são importantes de deslindar e, sobretudo, de confrontar com espectáculos cuja composição espacial e sensorial aparenta ser mais convencional. Este confronto permite reflectir sobre a importância das condições do acontecimento teatral para a criação do encontro, patente nas políticas de afectos destes espectáculos.

1. Partituras afectivas – *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza (AQD)*

Vera Mantero e convidados
[Estreia: 9 de Novembro de 2006, le Quartz, Brest (França)]

> E é necessário, se quisermos estar realmente e verdadeiramente vivos, é necessário falar e ouvir ao mesmo tempo, fazer as duas coisas, não como se fossem uma coisa, não como se fossem duas coisas, mas fazê-las, se quiserem, como o motor a trabalhar dentro do carro e o carro em andamento, são parte da mesma coisa.
> (Stein 1988, 170. Trad. minha)

> Fazer passar os afectos: é isso que parece gerar brilho.
> (Rolnik 2006, 47)

Abrindo crateras

Ao fundo, a solidez esférica de um meteorito repousa. Imóvel na penumbra, ocupa com a sua materialidade concreta a direita do palco vazio. Recupera do embate na superfície da Terra (ou na de outro planeta?). Quando o público entra na sala, os seis performers já estão em cena, iluminados. Sentados numa linha de cadeiras à boca de cena, encaram de frente a plateia, com uma atitude alegre e sorridente que se manterá até ao final do espectáculo. Observam o espaço em torno, os espectadores que chegam, por vezes, olhando-os directamente. Estão prontos para a acção. Embora descontraídos, numa postura próxima da que se tem no quotidiano, os corpos tonificados contrastam com os figurinos excêntricos e insólitos, que os individualizam: as plantas verdes que irrompem do fato branco de Pascal Quéneau, a capa de zorro de Loup Abramovici, o chapéu de bruxa de Marcela Levi, o colete de caracóis castanhos que se con-

funde com os caracóis verdadeiros de Vera Mantero, o chapéu e o casaco de plumas de Antonia Livingstone, o *kilt* e as sandálias romanas de Brynjar Bandlien. Depois de um longo silêncio, os performers inclinam-se ligeiramente em direcção à plateia e perguntam em uníssono: *aaaaaa-re weeeeeee readyyyyyy*?, demorando-se excessivamente numa sílaba de cada palavra. Longa pausa.

Originados pelo embate entre corpos celestes, os meteoritos são combinações de planetas e asteróides que atingem a Terra vindos do cosmos, atravessando a atmosfera a altíssima velocidade. Por isso, o seu impacto causa destruição em várias escalas: desde uma pequena cratera ao extermínio de espécies animais, como advogam as teorias sobre a extinção dos dinossauros. Há dois aspectos a destacar neste raro fenómeno. A queda de um meteorito é um acontecimento que os humanos não podem testemunhar e o seu impacto provoca destruição. Podemos encontrar um meteorito, pedra lisa e escura devido à combustão a temperaturas escaldantes, mas não vê-lo cair, vê-lo em acção. Como os dinossauros, estamos à mercê do seu potencial destrutivo. Somos eventuais danos colaterais da sua queda, que sulca a superfície da Terra desmedidamente. Pano de fundo de um universo de ficção apenas invocado, a materialidade do meteorito no palco gera uma tensão produtiva com os corpos dos performers, que permanecem sentados até ao fim do espectáculo. Dificilmente, porém, poderemos reconhecer quem são, de onde vêm ou para onde vão.

Em *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza* (*AQD*), não assistimos à queda do meteorito, mas encontramo-lo, tal como aos performers, no espaço cénico. O impacto da queda abre uma cratera, um espaço para a representação. A cena é delimitada pela moldura de luz desenhada no chão, uma profundidade iluminada. À pergunta retórica inicial dos performers, sucedem-se outras de evidente banalidade – comentários prosaicos, afirmações enigmáticas e disparates sem sentido evidente – numa cadência repetitiva, enfatizada por uma gestualidade, por vezes, histriónica. "Somos um grupo", definem-se, que gosta de máquinas e mecanismos, e encetam uma aparente conversa com o público, durante cerca de uma hora. Esta, porém, apresenta algumas particularidades: os performers não interagem entre si e, embora dirigindo-se aos espectadores, não esperam a sua resposta. Mais ainda, falam em uníssono, embora com ligeiras modulações de tom e tempo. Este modo de enunciação demorado fabrica um tom artificial, distinto da melopeia de qualquer língua, e instala um ritmo repetitivo, uma cadência arrastada. Sobre a

repetição das mesmas palavras surge a diferença da enunciação individual, criando uma textura rítmica de timbres.

Esta variação constrói-se sobre a repetição de figuras de estilo recorrentes na poesia, como a anáfora e a aliteração. Sensivelmente a partir de um terço do espectáculo, emergem as primeiras irrupções cacofónicas (a repetição sincopada da primeira sílaba da palavra *vibration* – vibração – traça um arco sonoro até chegar ao verbo português "vai" na frase que estala e ressoa no vazio que se abre: "Vai ver se eu estou na esquina", proferida por Marcela Levi), as derivas musicais (um pequeno excerto da canção *You do Something to Me*, de Cole Porter que deriva numa improvisação da melodia e da letra a várias vozes), e as onomatopeias (produtoras de *nonsense*, como o miado delirante que surge da repetição martelada da palavra *now*). Estas variações dinâmicas decorrem de um permanente e consequente jogo com as semelhanças e os contrastes sonoros e semânticos das palavras. Desvelando, fragmento após fragmento, a partitura, o espectáculo precipita-se para o final com mais uma pergunta: *What do you think about death*? (o que pensas sobre a morte?). Significativamente, este é o único momento em que cada performer fala na sua língua nativa, assinalando a relação intraduzível e singular com a morte, que apenas pode tentar expressar na sua língua-mãe. Por fim, depois de mais uma secção de repetição e cacofonia do "mecanismo", os performers anunciam: *we will wait/faint/fake/fade* (vamos esperar/desmaiar /dissimular/desaparecer). Uma música instrumental toma conta do palco. Os performers esperam, de semblante fechado e encostam-se às cadeiras, cruzando as pernas. A música termina. Longa pausa. Tal como no início, observam demoradamente o público. Descruzam as pernas, colocam as mãos nos joelhos, sorriem de novo e perguntam, reiniciando o ciclo: *aaaaaare weeeeeee readyyyyyy?*

Fabricando uma máquina falante-ouvinte, os performers transformam a situação de frontalidade com o público num diálogo de aparente proximidade. Característica do teatro pós-dramático, a comunicação direcionada para o público consiste numa forma de repensar a dinâmica da relação cena-público, testando modos de "estar com". *AQD* propõe um movimento de comoção potenciador de afectos e de um fazer conjunto que releva da imponderabilidade e imprevisibilidade do encontro, tornando a circulação de afectos aberta ao que pode (ou não acontecer), sem determinar, todavia, quais os afectos intensificados. Na base das estratégias fundamentais utilizadas em *AQD* para estabelecer este movimento está uma

tensão produzida entre a materialidade do meteorito, a teatralidade dos figurinos, o tom de alegria dos performers e o ritmo lento e pausado em que as palavras são ditas, quebrando os ritmos convencionais da enunciação idiomática. São essas estratégias, de produção de estranheza e encantamento, que procurarei aqui examinar, mostrando como elas manifestam uma política de afectos aberta ao que pode emergir da obra, influenciando a sua qualidade sensível.

Práticas radicais: a Beleza

Tratando-se de um verso do poema "Lugar II", de Herberto Helder (1990), "Até que um dia Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza" intitula o espectáculo tematizando a questão filosófica da morte de Deus, mote inicial do processo criativo[32]. Nesse verso, atribui-se à beleza a causa da destruição de Deus. Mas, para o poeta, a beleza não é ocasional ou um acontecimento evanescente, mas um "extremo exercício", uma prática radical. Essa prática é o fazer artístico, o doloroso mas paciente ofício do poeta, que envolve uma relação agónica com Deus (Molder 2012). Do combate, a beleza sai vencedora; Deus destruído. Mas o poeta paga caro o preço da conquista da imanência, exaurido pelo trabalho com as palavras para "apurar um dialecto", que é o seu extremo exercício da beleza (idem, 72). A associação da beleza à destruição, não apenas do poeta mas da ordem do mundo ou da linguagem, é relevante para pensar qual a destruição em causa no espectáculo de Vera Mantero. O seu fazer artístico consiste numa potenciação de afectos criadores de mundo que exige, tal como em Herberto Helder, uma combustão, uma perturbação devastadora.

> Porque não haverá paz para aquele que ama.
> Seu ofício é incendiar povoações, roubar
> E matar,
> E alegrar o mundo, e aterrorizar,
> e queimar os lugares reticentes deste mundo.
> (Helder 1990, 123)

[32] Este verso foi retomado pelo poeta, em 2009, para abrir o novo livro de originais, *A Faca não Corta o Fogo*, incluído na antologia *Ofício Cantante* (Assírio e Alvim).

A conjunção causal "porque" expõe o tormento sem fim do fazer artístico como causa da aniquilação de Deus: porque o seu ofício implica a devastação para alegrar e aterrorizar o mundo. Neste sentido, a beleza transformadora da arte anda a par da destruição[33]. Cada obra é, assim, um meteorito arrasador que perturba e abre crateras/mundos de onde os afectos podem emergir.

A imagem do artista incendiário, vandalizando os escombros de um desastre, apresenta surpreendentes semelhanças com a peste, requisito de um teatro vital em Artaud. O teatro da crueldade, um teatro que se propõe mudar radicalmente a relação com o espectador, atingindo-o ao nível do sistema nervoso, ergue-se sobre as ruínas da cidade minada pela peste, sobre a devastação de corpos empilhados, sobre o roubo de riquezas de casas suspensas no tempo. Estes gestos não têm outra finalidade a não ser a activação da sensibilidade – não a do organismo (o corpo organizado segundo funções), mas a do corpo sem órgãos (pulsão de vida intensificada) – que "dispensa por completo o real" (Artaud 1989, 25-6). Em *AQD*, a beleza invocada parece ser, justamente, a do fazer artístico que, na sua prática extrema da beleza, devasta, inflama e transforma a relação cena-público, embora, o recurso ao espaço tradicional do teatro, indicie o contrário. Esta prática da beleza implica a destruição da ideia do teatro como um lugar que separa, um lugar de produção de efeitos "para um público", fazendo surgir um espaço aberto a "estar com o público".

Neste espectáculo, estar em cena decorre de um vínculo íntimo e necessário entre corpo, espaço e palavra através de um "padrão poético". Este padrão, tal como o pulsar da cratera, é criador de estruturas, formas e ritmos de ligação entre cena e público no interior da separação imposta pelo dispositivo teatral. Por isso, é necessário que a cratera aberta pelo meteorito exceda os limites da cena, que a luz transborde os limites do desenho traçado na superfície do palco, como revela a luz geral sobre o público durante todo o espectáculo. O espaço que desse modo emerge é um espaço sonoro, instaurado pelo ritmo cadenciado com que as palavras são proferidas, desviando e reenviando significados para os respectivos significantes. Isto implica uma proposta radical no estabelecimento da relação cena-público: esgotar os elementos visuais da cena numa imagem

[33] M. Filomena Molder sugere que Deus é também destruído pelo facto de não ter nascido, de não poder aceder à beleza de "vir à luz", i.e., de que não há beleza sem o nascimento. (2012)

fixada de início e convocar o público para uma prática de escuta: do espectáculo, dos afectos que emergem do encontro, ampliados e intensificados por essa escuta que é ressonância afectiva.

Padrão poético: entrelaçar corpo-palavra-espaço

Uma incansável busca pela plenitude atravessa o fazer artístico de Vera Mantero. Podemos reconhecê-la no cruzamento programático de diferentes áreas artísticas (tanto na sua formação pessoal quanto na escolha dos seus cúmplices de projecto), nas formas colaborativas que os seus processos criativos têm tomado, bem como na investigação coreográfica sobre as articulações entre corpo e movimento num sentido alargado, isto é, relativamente às implicações estéticas, sociais, políticas e afectivas dessas articulações. A sua pesquisa consiste numa prática coreográfica "expandida" (*choreography as expanded practice*, Spångberg 2012), que entende de forma abrangente a coreografia para além de questões relativas estritamente à dança. Tendo entrado recentemente em circulação no discurso da dança, esta noção designa estruturas e estratégias artísticas e não-artísticas que visam produzir e pensar formas de mobilização políticas e sociais. Esta resistência face a uma noção tradicional de coreografia é evidente no termo utilizado por Mantero para definir *AQD*. Numa correspondência trocada por email, a coreógrafa designa-o por "construção performática", evitando os termos exclusivos de coreografia, performance ou espectáculo. O que importa aqui sublinhar, contudo, não é tanto a indefinição do género artístico sugerida mas a necessidade de buscar a plenitude para além da arte, através de ligações entre os elementos da vida, do corpo e das palavras. O título do espectáculo *Um Estar Aqui Cheio* (2001) é, porventura, o que mais claramente anuncia esta busca, significativamente surgido na sequência de uma profunda interrogação sobre a sua relação com a prática coreográfica, que levara Mantero a anunciar publicamente o final da sua produção artística, em 1998. No início do texto de apresentação do espectáculo, pode ler-se:

> as ligações entre liberdade e desejo. entre abertura e emergência de movimento.
> criar aquilo que cria movimento. criar o que cria desejo. criar o que cria aberturas.
> incluir na vida toda a potência do corpo, toda a potência do seu saber, e toda a potência do seu desejo, dos seus diversíssimos desejos.
> compreender a vida sensualmente, compreender a vida socialmente.

Estas palavras esboçam um programa de pesquisa que viria a tornar-se o cerne do processo criativo de *AQD*, em que se realçam as ligações entre subjectividade e movimento, sentir e compreender. É a partir deste momento na sua obra que a noção de "padrão poético" surge como a estratégia recorrente para granjear uma tessitura subtil entre os elementos da cena que permitisse criar "movimento" e "aberturas", em suma, espaço para criar e recriar ligações. No dossier digital deste espectáculo (documento de trabalho), Mantero define o que constitui este padrão, "um padrão motor que põe as formas em marcha":

> combinações não-redundantes, pressão, tensão, cadência, frequência, ritmo, vibração, temperatura, intensidades.
> Usar o volume de cada item. (Mantero 2006)

Patente nesta formulação está a ideia de um mecanismo iniciador do movimento das formas, que é engendrado por combinações, não ilustrativas, de significados ou simbologias, mas multiplicadoras de sensações e sentidos que se desdobram na experiência do evento. O registo intersensorial dos termos utilizados é evidente, com destaque para o plano visual, o auditivo e o táctil, uma vez que as diferentes características se podem verificar nos vários planos sensoriais (pressão, tensão, vibração, temperatura, intensidades), com diferentes, mas correspondentes, expressões. É desde logo nesta conexão entre-sentidos que as ligações subtis vão tecendo, em conjunto com as preponderantes componentes rítmicas que constituem a chave do mecanismo. O ritmo está no cerne da construção deste padrão, cuja frequência e cadência se reflecte, por sua vez, em estados de intensidade, em movimentos de amplitude variável ou tensões entre forças ou elementos opostos. Destacado dos restantes constituintes, o volume, isto é, as características espaciais de cada elemento do padrão, marca-o com uma qualidade geométrica, traçando as linhas de proximidade e distância entre os vários materiais estéticos de uma criação, o que se torna particularmente evidente se pensarmos na relação entre corpo e movimento, bem como entre palavra e materialidade sonora ou entre movimento e som.

Articular, relacionar ou ligar elementos no espaço através de estados sensoriais e intensidades rítmicas transversais às matérias ou linguagens a que se recorre no espectáculo, eis o padrão poético de Vera Mantero. Não por acaso, estas características recordam-nos a qualidade sentida da experiência patente no vocabulário intersensorial e rítmico utilizado pelos performers para nomear a relação sensível com o público, tópico que abordarei com pormenor no próximo capítulo. Este, tal como a teorização dos afectos vitais ou do fenómeno da sintonia (*attunement*) por Daniel Stern, sugerem a importância de qualidades dinâmicas inerentes à percepção global – com o corpo todo – da relação com o público ou da relação com a mãe, respectivamente. Ao evidenciar estas qualidades na composição dos materiais de *AQD* enquanto um padrão poético, Mantero reforça os laços entre som e afecto. O padrão poético "põe em marcha" um movimento que promove uma experiência de intensidades da obra, ligando fazedores e espectadores num movimento de comoção. Partilhando esta qualidade da experiência com afectos e som, como micro-movimentos interiores e contínuos, o movimento gerado pelo padrão poético potencia uma ressonância afectiva que permite sentir/escutar a conexão com o outro, o "estar com" da dança. Importa perceber, então, como se estrutura e quais as estratégias do padrão poético em *AQD* que configuram o espaço de relação cena-público e iniciam o movimento do fazer conjunto.

Nos documentos de trabalho de *AQD*, Mantero recupera a noção de padrão poético para descrever "a tentativa de entrelaçar palavra e corpo, palavra e experiência do espaço" (2006) que constitui o desafio que se coloca com *AQD*. Para Mantero, o corpo em cena é um corpo entrelaçado na dimensão sensorial, cognitiva, espacial e afectiva do acontecimento teatral. Fabião ajuda-nos a compreender este corpo:

> A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cénico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autónomos, rígidos e acabados, o corpo cénico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cénico dá a ver "corpo" como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cénico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (Fabião 2010, 322)

O corpo entrelaçado é o "corpo vibrátil", um corpo de membranas porosas que costuram a respiração do dentro e do fora num movimento recíproco. Cunhado pela psicanalista e crítica cultural brasileira Suely Rolnik, o conceito de corpo vibrátil nomeia o corpo exposto ao contacto com o mundo em toda a extensão da sua matéria sensível, fronteira e

abertura, que não percepciona formas, mas é afectado por sensações (Rolnik 2006). O corpo vibrátil (in)define-se por uma extrema vulnerabilidade que é também a sua força. Esta vulnerabilidade é, em si mesma, uma prática de escuta do contacto com o mundo, das sensações e impressões esculpidas no corpo. Este conceito informa o padrão poético de *AQD* que constrói um corpo entrelaçado: a partitura de palavras cria o corpo em cena, vibrátil, abrindo espaços de escuta[34].

Será nestas ligações tecidas pelo padrão poético que é possível identificar as estratégias coreográficas utilizadas por Mantero para traçar a política de afectos de *AQD* e a participação do público no movimento de comoção, a saber: a estratégia do estranhamento e a estratégia do encantamento. Apesar de reforçar a divisão cena/sala, ao potenciar estados de distração, *ADQ* indetermina os efeitos da cena sobre os afectos na plateia, reorganizando, ainda que temporariamente, a relação de poder do sistema de representação porque a zona de contacto sensorial que o espaço sonoro e rítmico configura permite uma ressonância aberta aos afectos surgidos da imponderabilidade do encontro[35].

[34] Importa destacar a importância e influência directa do pensamento de Rolnik no processo de criação de *AQD*. Convidada a participar em *Um Mergulho, Pensamento, Poesia e o Corpo em Acção* (Teatro São Luiz, Festival Alkantara 2006), evento que enceta a pesquisa criativa de *AQD*, Rolnik corresponde-se com Vera Mantero. Em resposta ao repto inicial enviado pela coreógrafa a todos os convidados do evento, Rolnik propõe reactivar a vulnerabilidade como acção de emancipação de promessas de mitos e princípios transcendentais, fundados em Deus: "Aliás, eu diria que a ideia ocidental de paraíso prometido das religiões judaico-cristãs corresponde a uma recusa da vida em sua natureza imanente de impulso de criação contínua. Em sua versão terrestre, neoliberal, o capital substituiu Deus na função de fiador da promessa, e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. [...] Matar Deus, hoje, é quebrar a crença na promessa de paraíso e reativar nossa vulnerabilidade ao mundo e com isso conquistar a capacidade de habitar as turbulências que isso provoca em nossa subjetividade." (Correspondência no documento de trabalho de Mantero).

[35] Para um estudo sobre empatia cinética a partir do espaço afectivo criado pelo impacto do som, em particular, da respiração, no espectador ver (Reynolds e Reason 2012, 129 e segs).

Estratégia do estranhamento: escutando a coreografia

Tal como nas paisagens textuais de Gertrude Stein, a materialidade sonora e rítmica das palavras ditas instaura o estranhamento em *AQD*. Recorrente na obra de Vera Mantero (cfr. Lepecki 1997, 55-6), a estratégia do estranhamento advém, em *AQD,* da tensão entre o espaço cénico, os figurinos que revestem a cena de teatralidade e a enunciação das palavras em uníssono. Conforme já referido, a configuração espacial do espectáculo recorre à tradicional topologia do palco à italiana, estabelecendo, por conseguinte, uma distância na relação com o público. Efectivamente, a disposição dos performers à boca de cena, marcando com os corpos uma linha divisória, sublinha a separação exigida pela teatralidade, ou seja, pela distância ontológica que funda a relação entre quem faz e quem vê. Esta teatralidade é, inclusivamente, reforçada pelos figurinos, elementos insólitos e, sobretudo, combinados de forma invulgar. Em conjunto com o meteorito em repouso no fundo da cena, evocam um universo estranho, desconhecido e irreconhecível.

Contribuindo acentuadamente para esta estranheza, o insólito grupo de performers diz o texto em uníssono. Definido por Mantero como uma "partitura musical e coreográfica", este texto foi escrito à semelhança de um "*cadavre exquis* oral" (Mantero e David 2006), resultado de associações livres de ideias, sonoridades e ritmos. O rigor da sua enunciação advém da escuta do outro e não do cumprimento de uma métrica uniforme, técnica decorrente da improvisação "Seguir o líder", praticada intensivamente nos ensaios. Como o nome indica, o exercício consiste em imitar o líder do grupo da forma mais rigorosa possível. Embora digam as mesmas palavras, cada performer varia ligeiramente o tom e o tempo da enunciação, criando uma textura sonora que ganha espessura no espaço. Este fenómeno, que a musicologia designa por heterofonia, marca a individualidade de cada performer dentro do colectivo, construindo um jogo entre identidade e diferença, diferença e repetição. Os performers formam um coro constituído por vozes singulares mas a enunciação pausada e os longos silêncios entre cada palavra vão a contratempo da melopeia da fala, criando uma artificialidade que sublinha a estranheza do coro. Citando Mantero, este é um "coro de actividades" (2006), fundado na performatividade da linguagem. Ao ser proferida, a palavra faz coisas; é acontecimento material, sonoro e afectivo. Uma das actividades desempenhadas pela palavra proferida é a criação do próprio corpo e do espaço sonoro. De facto, criado pela performativida-

de da linguagem, o corpo tem aqui uma materialidade sonora: é constituído por palavras que são, elas mesmas, acontecimentos. Estes últimos são o espaço de relação entre os performers e entre performers e público que solicita ao público uma prática de escuta: para seguir o líder, os performers têm de se ouvir atentamente tal como, para seguir o "coro de actividades", os espectadores têm de ouvir a coreografia.

Se a oralidade, a escuta e o texto não são elementos estranhos à prática coreográfica de Mantero (Lepecki 1999a; 1999b), em *AQD*, porém, ocupam um lugar cimeiro, quer no processo criativo quer na realização da obra. Demonstrando como o texto surge em espectáculos como *Olympia* (1993) ou *uma misteriosa Coisa disse o e.e. cummings* (1996) não com uma função semiológica, narrativa ou confessional, mas desestabilizadora da ordem sensorial dos elementos no espectáculo, André Lepecki sugere:

> Mantero mostra como o texto, repetido como um encantamento, se torna o único movimento efectivamente potente, o movimento que golpeia. O seu corpo esforça-se por encontrar o equilíbrio, as suas expressões confinadas a pequenos gestos, o texto atinge-nos como um murro, um gesto contundente. As palavras tornam-se dança. (...) O texto manipulado por Mantero como uma "ferramenta" da sua coreografia acarreta a reorganização do sensorial: só podemos ver a sua dança se decidirmos escutá-la. (Lepecki 1999b. Trad. minha)[36]

Em *AQD*, as palavras tornam-se, literalmente, a dança, radicalizando a relação com o público: para vê-la, é preciso escutar a coreografia. Se o texto era determinante nos trabalhos iniciais da sua carreira, como defende Lepecki, em *AQD* ele é o espaço de articulação profunda dos três pilares que constituem o padrão poético do movimento. É justamente na oralidade, no ritmo e na composição poética que *AQD* trata o texto como um adensar do entrelaçamento entre palavra, corpo e espaço. Estes três pilares acompanham o trabalho de Vera Mantero de forma particularmente significativa, embora, neste como em nenhum outro caso, a coreógrafa assuma uma teatralidade que vira do avesso o corpo e as palavras, levando a matéria textual a ocupar um lugar central. Este lugar não é idêntico ao que a tradição

[36] Publicado no catálogo da exposição de fotografias da obra de Vera Mantero, patente no Centro Cultural de Belém, em 1999, este texto não tem indicação de páginas.

teatral predica: não antecede mas desenvolve-se durante o processo e permanece depois do espectáculo como um espectro; não se inscreve numa linhagem dramatúrgica a que corresponda uma figura de autoria ou de cânone; é gerado e negociado entre os elementos do grupo; e, sobretudo, não subordina a voz à escrita, pelo contrário, o texto brota da voz e do corpo, para apenas num segundo momento ser registado, composto, organizado.

Dividido em blocos, o texto fragmentário de *AQD* é propulsionado por um líder, seguido pelos restantes membros do elenco. Embora fixado e repetido vezes sem conta, o objetivo de acompanhar o líder de cada bloco mantém-se no espectáculo, estimulando um estado de atenção do corpo todo ao que está a acontecer a cada momento entre os performers e entre estes e os espectadores. A tessitura sonora e rítmica criada pelas palavras impossibilita distinguir quem lidera e quem segue porque é nessa indistinção que a dança abre uma zona de contacto que inclui o público. Este facto releva do referido exercício "Seguir o líder". Ao contrário das improvisações anteriores do processo criativo em residência no Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), centradas na fisicalidade e na exploração do contacto com o outro, um dia, Pascal Quéneau sentou-se numa cadeira e falou. Como compete no exercício, todos o imitaram, formando uma linha de cadeiras. Lado a lado, os performers não podem estabelecer contacto visual, o que provoca o redobrar de atenção na escuta e a interpelação de um público inexistente. Tal como acontece quando o líder se desloca no espaço, os performers que seguem não sabem o que vai dizer, mas esforçam-se por adivinhar a palavra seguinte, para o poder imitar a forma mais rigorosa possível. Explorada em inúmeras improvisações, gerando materiais segundo três premissas diferentes (imitação, variação e oposição), esta situação viria a tornar-se o centro do conceito do espectáculo, sendo que a enunciação do texto obrigaria sempre a uma obstinada prática de escuta: dos tempos, dos silêncios, dos ritmos corporais e afectivos do outro.

Em *AQD*, o movimento concentrou-se na voz, trabalhada por corpos tonificados, prontos a agir, mas receptivos à escuta. É nela que pulsa o padrão poético, ligado por um mecanismo colectivo que lhe confere materialidade, ritmo e textura, que ouve e fala ao mesmo tempo – como o motor do carro e o carro em movimento, na citação de Stein em epígrafe. A voz produz movimentos, tensões, pressões, vibrações, ritmos e intensidades que ecoam no corpo, que nascem nele e se projectam no espaço, impregnado das ressonâncias da voz colectiva, musical e coreográfica da tragédia grega. Tal como na sua etimologia, a palavra coro (do grego *khoros*) significa

grupo de bailarinos e cantores, também em *AQD*, o grupo de performers faz acontecimentos com palavras, cantando-as e dançando-as numa forma particular de movimento e acção: através do ritmo e da cadência que imprime e nos quais se sustenta, nos termos de Steve Goodman, a "política de frequência" do espectáculo, ou seja, a forma como o som produz e modula "tonalidades afectivas" em ambientes sociais (Goodman 2010, xiv-v).

Estratégia encantatória: You do Something to Me

A aparente inactividade da cena, em contraponto com o ritmo constante e pausado das vozes, gera uma cadência sincopada, uma litania repetida "como um encantamento", tal como o texto proferido em *Olympia* (Lepecki 1999b). Como se de um efeito hipnótico se tratasse, a ladainha instala uma temporalidade outra, construída graças a um rigoroso trabalho sobre a sonoridade e os ritmos da fala. Esta estratégia artística permite um "estar com" o público que convida a suspender a interpretação ou a produção de um sentido do espectáculo, privilegiando estados de abandono à diversão e à deriva, que permite sair e regressar à obra como acção integrante daquele mesmo estar. Uma vez instalada, a litania contém em si um efeito: a força de um encantamento, que está na origem da recepção controversa de *AQD*. Como procurarei defender, o efeito hipnótico desta estratégia não é um fim em si, mas um recurso para solicitar um tipo de atenção que não se destina à compreensão do que se passa em cena, mas à potenciação de estados afectivos. Em suma, o encantamento interpela uma qualidade da experiência cujo sentido apreendemos tácita e afectivamente. O que constitui esta estratégia encantatória? Um pano de fundo rítmico, um magma repetitivo de vozes amalgamadas, permeadas por uma subtil camada de sons electrónicos do qual irrompem segmentos de variação – cacofonia, excertos musicais, onomatopeias. Na base desta estratégia está um trabalho rigoroso do dizer: as palavras, logo, um labor com a voz, posto que se as palavras proferidas são acontecimentos, as diferentes formas de as dizer produzem as modulações de criação e percepção dos mesmos.

Em *AQD*, as palavras espacializam-se e criam corpos. Mantero descreve as suas acções performativas como um fenómeno acústico:

> Parece uma máquina que passa pela tua voz e pelo teu dizer, pelo teu articular, mas que te ultrapassa completamente naquilo que produz, tanto em termos de sentido como em termos de som, porque o facto de teres estas vozes todas à tua volta cria um fenómeno acústico curioso dentro do grupo. Quem está de fora não o sente, mas dentro do grupo é uma coisa esquisita. Parece uma parede de som, parece assim uma coisa em que tu estás encaixado sonoramente [...]; és uma peça de uma máquina sonora, é uma sensação física. (Vera Mantero em entrevista, 11 de Outubro de 2011, Lisboa)

A performer Marcela Levi corrobora a sensação de uma massa produzida pelo coro:

> [...] tenho a impressão de dentro, que aquilo, ali, é aquele coro que provoca aquela sonoridade que permanece por uma hora e eu sinto que vamos também triturando a linguagem, fazendo aquilo virar uma massa, alguma coisa que para mim... por isso é que eu tenho essa imagem do corpo mesmo, aquilo lá é carne...nós dizíamos que íamos sendo abarcados como se aquilo...não eram já as seis pessoas mas era uma máquina que funcionava e que nós a partir do momento em que começávamos não tinha mais volta....era uma engrenagem [...] (Marcela Levi em entrevista, 12 de Maio de 2012, via skype)

Eis o que as palavras produzem: um espaço sonoro que se expande e propaga, envolvendo o público; um espaço que também é corpo, uma "movida de turbinar" (Marcela Levi). Durante os primeiros vinte minutos, o ritmo cadenciado da enunciação – prolongando sílabas, demorando silêncios entre palavras, apressando segmentos ou suspendendo outros – instala-se e gera o espaço sonoro que, por sua vez, produz uma máquina-corpo. Ela produz e é produzida pelo espaço sonoro. Esta máquina sonora agrega os corpos físicos dos actores, como válvulas de respiração do mecanismo – entrada de ar, saída de ar; sístole, diástole. Uma vez instalada a frequência regular da repetição – o tempo dilatado do organismo mecânico – começam a ser introduzidas variações, não como interrupções, mas derivas de um trajecto, ampliando o volume do espaço pelas texturas entrelaçadas: variações melódicas (quando um segmento evolui para uma improvisação musical), cacofónicas (quando todos sobrepõem variações de tom na elocução de um elemento da frase anterior repetido vezes sem fim), associativas (quando a repetição de uma palavra com uma ligeira variação fonética, sugere variações semânticas, a mesma palavra desdobrada em réplicas) ou onomatopaicas (quanto a repetição de um som ou sílaba de uma palavra deriva, por associação fonética, para um miado ou latido, por exemplo). Para esta partitura funcionar em ple-

no, é necessário um minucioso trabalho musical com a voz, cujas potencialidades não são estranhas a Mantero.

Numa nota inicial do processo criativo (documento de trabalho), Vera Mantero expressa o desejo de explorar a potencialidade de dizer as palavras de maneiras diferentes, lembrando a função da voz em três espectáculos anteriores: a "voz presente" em *Enfastiadas Tristezas* (1994) e em *A Dança do Existir* (1995); e a "voz quase concerto" de *Comer o Coração* (2004). Dos primeiros, recupera para *AQD* uma noção de partitura de vozes que se sobrepõem, cruzando cadências de melodias, frases, sílabas diversas; do último, a pujança das onomatopeias e da irrupção de melodias, da voz como vector que cria linhas e volumes no espaço. Em ambos os casos, a repetição evidencia-se como elemento-base da composição. Conhecendo a diversidade de valências artísticas da coreógrafa e bailarina, a importância continuada do trabalho da voz na sua obra não é de estranhar. A "voz presente" remete-nos para uma ideia de fundo rítmico, criado pelas texturas sonoras das palavras; a "voz quase concerto" sugere uma força poética, a um tempo som e ritmo, lançamento e suspensão; grito, abertura do corpo ao espaço. Embora com uma distância temporal de dois anos, importa notar que *Comer o Coração,* uma colaboração com o escultor Rui Chafes que representou Portugal na 26.ª Bienal de São Paulo, é a obra de Mantero que antecede *AQD*. A coreografia suspensa numa escultura de aço, onde o espaço do movimento se restringe às possibilidades de uma cadeira, evidencia a potência da voz como expansão dos limites do corpo. Ecoando a sua própria experiência musical em projectos com Gabriel Godói, Nuno Vieira de Almeida, Nuno Rebelo ou Vítor Rua, Mantero apela a uma capacidade e qualidades da voz que exigem um corpo em acção – uma presença em palco sem mediação da representação, em comunicação directa com o público – e uma força vital musicalmente composta, uma partitura musculada. A voz-concerto antecede, pois, a exploração do que viria a ser a partitura musical em *AQD*, a composição poética e sonora das palavras tomadas na sua materialidade sonora e rítmica.

Na complexa partitura de *AQD*, as palavras são desmembradas, reviradas, remisturadas, musicadas, colocadas em movimento para constituir o seu próprio espaço-tempo, lembrando o "idioma demoníaco" de Herberto Helder. A imperceptibilidade que ronda o discurso de *AQD* deriva em maior grau da materialidade sonora extraída das palavras, manipuláveis como um "objecto sólido, um objecto sólido que perturba as coisas" (Artaud 1989, 71). Nas visões igualmente "demoníacas" do teatro, posto

que avassaladoras e destruidoras de um sentido para que outros possam emergir, Artaud apela a um regresso ao corpo, aos movimentos que dão origem às palavras, aplanadas do seu conteúdo gramatical, para encontrar uma sensorialidade física e afectiva:

> Que haja um retorno, por mais pequeno que seja, às origens activas, plásticas e respiratórias da linguagem, que as palavras se reúnam de novo aos movimentos físicos que as suscitaram e que o aspecto discursivo e lógico da fala desapareça sob outro aspecto afectivo e físico, isto é, que as palavras sejam ouvidas na sua sonoridade, em vez de serem exclusivamente tomadas pelo seu significado gramatical, que sejam apreendidas como movimentos e que estes movimentos se transformem noutros, simples e directos, como acontece em todas as circunstâncias da vida (...) (Artaud 1989, 116-7).

Apreender as palavras como movimentos afectivos, constitui, para Artaud, um recurso poético do corpo para se libertar através do grito informe e ininteligível, destinado a atingir o sistema nervoso do espectador. Não é, portanto, pela alegada fundação de um teatro sem texto que se convoca Artaud mas, pelo contrário, pela atenção que dedicou à sensorialidade da palavra como revelação de um corpo em potência (um corpo que é necessário martelar para se poder abrir), caminho que desagua, no final da sua produção escrita, numa linguagem incompreensível: a glossolalia. Segundo Allan Weiss, Artaud procura no arquétipo da glossolalia – língua incompreensível que não é passível de tradução nem de reprodução – a linguagem exigida pelo teatro da crueldade, o discurso como "puro gesto":

> O teatro da crueldade precisa de uma nova forma de linguagem, cujo arquétipo é a glossolalia: uma expressão do corpo performativa, dramática e entusiasta; a linguagem reduzida ao domínio do som encantatório no limiar do *nonsense*; fala como gesto puro. (Weiss 2002, 129-30. Trad. minha)

As qualidades discursivas da glossolalia criam um corpo que fratura a organização das suas funções sistémicas, um corpo em potência. Por isso, esta linguagem caracterizada por sons repetidos como uma litania, no limiar do sentido, tem a qualidade de transformar a fala em gesto, de ser palavra-gesto. Esta definição artaudiana ajuda-nos a pensar o gesto enunciativo em *AQD* que – balbuciando, resmungando, murmurando, gague-

jando, rosnando, miando, cantando, zumbindo – cria um corpo-máquina, propagando-se no espaço em ondas de texturas sonoras. Mantero e os seus cúmplices atravessam a linguagem, indo para além da sua função comunicativa, procurando nas repetidas hesitações, tentativas e variações (do humano ao animal) de "estar com" o público a emergência de um movimento que contém o sentido em si mesmo e que é apreendido, como sugere Artaud, pelo próprio movimento. Os padrões rítmicos criados pela partitura "musical e coreográfica" de *AQD* podem ser escutados e sentidos pois envolvem uma qualidade da experiência dinâmica cujas intensidades são detectadas pelo corpo e pela sua atenção vital. É a esta escuta de padrões de ritmos e intensidades que *AQD* instiga e que o público amplia e intensifica através da ressonância afectiva, entendida como um modo de atenção e tensão, como desenvolverei mais adiante. Como o sentido lógico ou narrativo das palavras é erodido pela repetição litânica, os efeitos da sua elocução, no público, são indeterminados e, consequentemente, a circulação dos afectos potenciados deixada em aberto. Os padrões rítmicos postos em marcha não determinam que tipo de afectos serão gerados nos espectadores, mas potenciam afectos, indeterminados e imponderáveis, a partir dos estados de distração e dispersão promovidos pela estratégia encantatória. A coreografia é escutada na medida em que a materialidade rítmica e sonora das palavras se oferece a uma receptividade de micro-movimentos e imperceptíveis alterações que compõem a partitura do movimento da comoção de cada apresentação do espectáculo. Escutamos o movimento de *AQD* porque o seu gesto é afectivo e a sua qualidade sensível é influenciada pelos diferentes públicos que nele estão implicados.

"Gesto afectivo" é a expressão utilizada pela crítica de dança Claudia Galhós, no texto "A Dança É um Estar Junto", escrito por ocasião do Dia Mundial da Dança de 2007[37] para definir o "estar com" a que *AQD* convida, sugerido pela atitude corporal dos performers, expostos à boca de cena. Estaremos prontos para aceitar este convite, para abandonar a compulsiva necessidade de "fazer sentido" e de escutarmos e nos movermos com o íntimo ritmo da obra? Esta parece ser a questão de fundo da recepção controversa do espectáculo, levantada por Galhós. Uma das raras vozes da crítica a assinalar os aspectos afectivos de *AQD* (cfr. Tércio 2006; T'jonck 2007; Mayen 2006; Pissarra 2006), à margem de um sentido verbal que não chega a revelar-se, Claudia Galhós defende que espectáculos como este, inscritos numa tendência contemporânea que tematiza e evoca a afectividade (2006, 14), mostram como a dança é um "estar junto que propõe uma proximidade para a qual nem sempre estamos preparados". Não se trata aqui de uma proximidade física ou de uma intimidade ingénua face aos mecanismos da representação, mas afectiva; uma disponibilidade para afectar e deixar-se afectar por um movimento conjunto de afectos, de intensidades e ritmos. Estaremos preparados para esta

[37] Citamos o texto inédito em português, gentilmente cedido pela autora: "Seis intérpretes estão sentados, em fila, em cadeiras, na boca de cena, frente para o público. Durante cerca de uma hora falam, gesticulam, sem sair do lugar. As vozes derivam para variações melodiosas, que transformam o corpo das palavras em cânticos mais abstractos ou sons de animais. Trocam de cadeira algumas vezes, falam directamente para o espectador, são minuciosos no rendilhar da expressividade dos dedos, do olhar, da posição do corpo, dos braços... Não há dança? – queixaram-se alguns... É a nova peça de Vera Mantero. O nome foi buscá-lo a um poema de Herberto Helder, «Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza». A dança, hoje, é precisamente aquela peça, quando a dança é arte. A dança é o exercício da imaginação poética do corpo da palavra, do corpo da voz, do corpo das luzes, do corpo em palco, do corpo na plateia... É de todas essas possibilidades de corpos, que celebram um momento de estar junto, que se faz a dança hoje. O movimento que desenha pode ser concreto, assumindo a sua expressão mais convencional, estética e contemplativa, mas pode ser sugestivo, poético ou filosófico. Este entendimento de movimento é, assim, muito mais amplo, rico e interessante. A dança é poesia em cena, quando existe sem os constrangimentos dos formalismos académicos, nessa condição libertadora da experiência do ser, com toda a sua complexidade, angústia e ambiguidade. A dança será sempre um corpo num tempo e num espaço. Mas podemos, e devemos, sempre discutir o que é esse corpo, esse tempo e esse espaço. E os seis intérpretes de Vera Mantero, com a criadora incluída, dançaram maravilhosamente. Dançaram maravilhosamente nessa múltipla dimensão da arte: empreenderam o gesto afectivo, que se dá a conhecer sem reservas, numa proximidade comovedora e generosa; fizeram-no tocando a delicada poesia do existir, por entre essa respiração das sombras, dos pormenores, quase próximo do invisível; e ainda o fizeram com o virtuosismo de quem domina as técnicas do movimento e da metamorfose (porque o corpo é um corpo total, desde o pós-modernismo que sabemos disso, feito do sangue que corre nas veias, das respirações quase imperceptíveis, dos suspiros vulneráveis, dos desejos). A dança é um estar junto. A dança é um estar junto, num lugar de resistência à vida formatada, em que o autor da poesia, e do movimento, tanto é o criador e intérprete como o espectador. A dança é um estar junto que propõe uma proximidade para a qual nem sempre estamos preparados. Está na hora de reconhecer num sussurro ou num olhar o movimento perpétuo da poesia da condição humana. I.e. a dança".
Este texto foi publicado em espanhol num suplemento do jornal *El periodico*, no Dia Mundial da Dança de 2007.

"conversa", para "aceitar que o resultado se constrói a dois, como uma relação de amor ou ódio: entre o espectador e o artista" (idem, 15)? Estaremos preparados? (*are we ready*?), perguntam também os performers no início (e no fim) do espectáculo. Nas palavras do performer Brynjar Bandlien, é necessário que o público aceite a proposta, independentemente do gosto estético, e se esqueça das suas expectativas para poder "ir a algum lugar em conjunto", o que nem sempre acontece ou nem sempre no mesmo momento do espectáculo:

> Acredito que é preciso, a dado momento durante o espectáculo, que o público, quer goste ou não, quer concorde ou discorde, tenha também de aceitar de algum modo a proposta e esquecer as suas expectativas, ou esquecer que nos podíamos levantar, ou esquecer que podiam ter aquelas perspectivas críticas e objectivas, e eles têm de dizer de algum modo, tipo, ok, isto não vai a lado nenhum, ou isto é só forma sem conteúdo, ou isto é só uma bolha de conteúdo sem forma, eles têm de aceitar aquilo que é, e depois, quando isso acontece, podemos ir juntos para algum lado, então começa a acontecer... Mas há sempre, eu acho, alguns momentos, também nesta peça, onde tu tens de insistir, ou de esperar, ou de te conteres ou estabeleceres algum tipo de negociação com o público sobre para onde este ponto de partida comum vai descolar... (Brynjar Bandlien em entrevista, 31 Outubro de 2012, via skype. Trad. minha)

Quer nacional quer internacionalmente, a recepção do espectáculo foi controversa. As opiniões do público dividiram-se, *grosso modo*, entre a rejeição e o louvor[38]. Muitas vezes resultante de uma resistência em aceitar o convite para "estar junto", isto é, para abandonar-se à experiência sentida de ritmos e intensidades da partitura de *AQD*, a rejeição do espectáculo é caracterizada em virtude do aborrecimento, da enfastiada divagação ou frustrada tentativa de compreender causados. No polo oposto, muitas foram as manifestações de vivo interesse por uma entrega a algo que não se deixa compreender plenamente, mas que gera um envolvimento difícil de descrever em termos estritamente verbais. Colocando-se maioritariamente do lado dos "amantes do espectáculo", a crítica encontrou na densidade verbal da obra, porém, o manancial de argumentos

[38] Reporto-me, neste particular, às opiniões que circulavam genericamente no domínio público, sobretudo nos meios profissionais.

laudatórios para justificar a sua pertinência, valorizando as qualidades intelectuais e musicais do labor da palavra. *AQD* surge definido como um espectáculo sobre a linguagem e os seus processos de produção de sentido, ou seja, reconhece-se o aparato conceptual da obra por via da sua concentração – aparente – na linguagem verbal, ignorando muitas vezes os "entrelaçamentos" entre palavra, corpo e espaço, bem como a dimensão afectiva do gesto. Este é um curioso sintoma das contingências e pressupostos do lugar da crítica: por um lado, protege-se dos afectos e da qualidade sentida da experiência em nome do rigor, e, por outro, faz deste rigor ponto de honra do lugar de autoridade que representa, oferecendo resistência a integrar no seu discurso essa dimensão afectiva. Ao contornar esta dimensão, a abordagem estratégica da crítica intelectualiza a experiência estética[39]. Obras como *AQD*, porém, mostram a pertinência de pensar os afectos e o seu poder performativo no acontecimento teatral. Os dois pólos da recepção da obra são relevantes para clarificar a política de afectos do espectáculo, pois sinalizam o confronto proposto por *AQD*, bem como os diferentes afectos que ela potencia.

Tanto a estranheza perante as figuras em cena, estacionárias numa cratera e falando em uníssono, quanto o encantamento, conseguido por via do ritmo instalado pela tessitura heterofónica do coro, produzem um "gesto afectivo" de tonalidade alegre, sorridente, leve. Através dele, potenciam-se afectos, abrindo a circulação deste ao imponderável e imprevisível que emerge do encontro teatral. Instalado o ritmo lento e repetitivo da elocução, o gesto pode desencadear tanto afectos de desconforto, irritação, inquietação, impaciência e aborrecimento quanto de distração, devaneio, disparate, leveza, riso. Eis alguns exemplos concretos:

> Algumas coisas se repetiam [em relação a públicos diferentes], as pessoas achavam engraçado determinados momentos mesmo em cidades muito diferentes, ou sentíamos que as pessoas começavam super, regra geral, começavam super animadas ou engraçadinhas e respondiam... e em determinados momentos elas iam tipo blerrrghh... a passar a gracinha e ficar naquele lugar tipo "mas o que é isto?... não vai acabar"?

[39] Embora a minha memória da experiência sentida tenha permanecido alegre e afectiva, também eu produzi um texto crítico na linha desta intelectualização na altura da estreia nacional do espectáculo (2006). Este facto curioso, porquanto esquecido durante o processo de escrita do presente trabalho, corrobora o argumento que queremos demonstrar.

Lembrei-me de uma situação de pessoas que ficam com uma cara de "não estou a perceber nada disso, o que é que vocês querem com isso?" e aí começam a rir de deboche [...] eu lembro-me que algumas vezes eu ri também com a pessoa e ficámos a rir junto e já não é mais deboche porque a pessoa já tinha entrado e aquele deboche virou afecto, então assim... eu acho que tem a ver com isso, com uma conversa, de que vais puxando um lugar, a pessoa leva-te para outro e reages de alguma maneira [...] a nossa conversa é sempre de afectos, mesmo com a palavra." (Marcela Levi em entrevista, 12 de Maio de 2012, via skype)

"Sedução, avisos, advertências, explicações, narração, pontuação, evocações, conselhos à escolha, sorrisos provocadores, risos, perplexidades, dúvidas, um tipo de feitiço? Sonolência, hipnose? Uma sucessão de imagens através das palavras que se repercutem umas nas outras, diferentemente coloridas para que nós falemos em conjunto, no mesmo momento, pronunciando as mesmas frases, as mesmas palavas, ou em ligeira décalage, em ecos, acentuando ou retendo as cargas de sentidos, criando uma série de nuances mais ou menos desenhadas." (Pascal Quéneau em entrevista, 13 de Outubro de 2011, via email)

Estas fricções contraditórias abrem espaço para a intensificação de uma atmosfera na sala que abriga a diferença individual da resposta do espectador, tal como uma conversa pode ser bem ou mal compreendida, pode gerar entendimento ou desentendimento, conexão ou desconexão. Neste sentido, *AQD* fica suspenso numa rede de afectos, flexível e indeterminada, facto a que a opção por concentrar o movimento na voz não é alheia. Curiosamente, a influência directa do público nesta obra ocorre, não apenas sobre a sua qualidade sensível, mas também sobre a sua estrutura e configuração espacial.

Após os primeiros vinte minutos do espectáculo, os performers levantam-se apenas para trocar de lugar. Não se deslocam no espaço, não interagem. Colocam o espectador na expectativa de que alguma coisa irá "acontecer". Repetido quatro vezes, este gesto acentua a suspensão e radicaliza a posição do espectador como sujeito de resistência ou de aceitação da deriva. É curioso notar que estes momentos, aparentemente inúteis, tal como o desenho de luz ao evidenciar algo que não está lá, quando ilumina as laterais ou a linha de fundo do palco, são vestígios de uma versão anterior do espectáculo. Memórias de um processo, ambas as movimentações – de corpos e de luz – sinalizam deslocações concretas da linha de cadeiras para as laterais e o fundo do palco, patentes na estreia, em

Brest, e subsequente apresentação no *Festival d'Automne*, em Paris. As reacções do público, porém, revelaram-se de tal forma impeditivas de manter uma conexão/desconexão – o encontro – com o público que Mantero e os seus convidados optaram por fixar a linha dos performers na boca de cena. Eis um exemplo radical da influência do público na obra. Para gerir a suspensão reforçada por estes ecos de movimento, apenas assinalados, o espectador ou insiste na procura de um sentido, de compreender racionalmente o que os corpos em cena significam na relação com as palavras e o espaço ou se abandona a estados de devaneio e distração, permitindo-se entrar e sair do movimento iniciado pela cena com ondas e texturas sonoras. Apenas se o espectador se render à impossibilidade de compreender racionalmente o espectáculo, se se deixar levar pelas ondas do ritmo, poderá aceder à prática radical de beleza que o espectáculo propõe.

AQD assume em pleno as consequências de uma prática coreográfica política que gera possibilidades de acontecimentos, imprevisíveis e imponderáveis: uma dança que procura formas de "estar com", ao abrir um espaço de relação que se oferece como possibilidade de movimento conjunto, de mover para se deixar mover. Privilegiando a potenciação de afectos sobre a produção de efeitos, pode gerar a distração, a irritação ou o aborrecimento. O encontro não obriga à harmonia nem esta é determinada pelos efeitos produzidos. Neste sentido, os estados de distração não são necessariamente improdutivos ou falhos, pelo contrário, são inerentes às práticas de atenção (cfr. Crary 1999), constituem-se como abertura a uma qualidade sentida da experiência, sonora e afectiva porque instaurada por padrões rítmicos de intensidade. Ao instalar um ritmo potenciador de distração ou deambulação pelas texturas sonoras das palavras, *AQD* acentua a importância da atenção vital, ligada à experiência intersensorial e rítmica das intensidades, na ressonância afectiva.

A forma de "estar com" encontrada por Mantero e os seus convidados funda-se, portanto, num espaço sonoro que supera a distância teatral entre o palco e a plateia, integrando o público numa cratera de sons, ritmos e afectos. Esse espaço surge através de um padrão intersensorial e rítmico, reconhecível nas estratégias estéticas do estranhamento e do encantamento – o padrão poético. Caracterizado por relações de tensão, pressão, intensidade, vibração e ritmos, este padrão ecoa os traços distintivos da qualidade da experiência "sentida". A relação entre cena e público faz-se por via de uma prática de escuta que envolve a experiência afectiva do espectador. Nesta opção, podemos reconhecer um posicionamento crítico

face à tradição que coloca produção de efeitos no centro de um programa estético da experiência teatral. *AQD* constrói uma coreografia de matéria sonora, de ritmos e tensões que potenciam afectos. Como o padrão poético dilui os significados das palavras-corpos-espaços numa textura heterofónica – cromática, térmica, acústica – que se escuta, podemos dizer que escutamos gestos, intensidades e afectos. Por outras palavras, subjacente à política de potenciação de afectos de *AQD* existe uma economia de circulação que não é determinada à partida, mas implica uma relação de escuta próxima entre cena e público. Da mesma forma que os performers falam e ouvem ao mesmo tempo, seguindo o líder, quando a escuta se estende ao público, este é convidado a intensificar os padrões rítmicos da partitura, seguindo-os, mas afectando-os.

Neste sentido, o conceito "liderandoseguindo" (*leadingfollowing*) é-nos útil para compreender o convite de *AQD* (Lepecki 2013b). Lepecki propõe pensar um modo coreográfico e político que "activa um movimento de forças interligadas" em que a liderança do movimento (do artista que inicia o movimento) só se realiza quando o líder segue de perto quem o segue (o público) e vice-versa. Isto é, escutando profundamente os movimentos afectivos dessa dança conjunta, o artista enceta um processo conjunto que transborda e excede o que está previsto e pré-determinado pela obra, pela partitura, abrindo a possibilidade de emergência de afectos imprevisíveis, não planeados. Por isso, "liderandoseguindo" é a um tempo afectivo e político, na medida em que cria possibilidades de relação (afectivas e políticas) com o público, crateras receptivas ao que pode acontecer fora do alcance de previsões ou intenções estéticas, desviando-se, portanto, de uma lógica de efeitos. É através dessas relações possíveis e dos afectos potenciados por esse campo de possibilidades que o artista como catalisador de afectos cria "pequenos mundos" (Lepecki 2012). Se a política criada por tal gesto reside no iniciar de um movimento de "liderarseguindo", *AQD* é de uma consequência irredutível: todo o processo criativo é já um exercitar de "pequenos mundos" de possibilidades, potenciadores de afectos e de uma prática de escuta; cada espectáculo é o iniciar de um movimento de comoção cuja circulação o público intensifica.

A economia desta circulação de afectos decorre da destruição do teatro como lugar de separação, em que o espectador é um passivo observador, para abrir um espaço de relação em que o público é activo porque tem a capacidade de afectar a obra, porque tem a capacidade de intensificar a circulação dos afectos, e porque privilegia o "com" na equação cena-público: o mover em conjunto da comoção. É essa a beleza radical do movimento da comoção promovida por *AQD*, que "reactiva a vulnerabilidade" do corpo como uma forma ética de "estar com" no acontecimento teatral. É na potência performativa dos afectos, partilhada por artistas e espectadores, que reside o poder comum a todos "da igualdade das inteligências" destes últimos (cfr. Rancière 2010, 27). Mantero e os seus convidados propõem um movimento de afectos infundados em Deus, assente nessa performatividade que releva de um "estar junto", da capacidade de transmitir e intensificar afectos que têm consequências no corpo paradoxal em cena, biológico e estético.

2. Temporalidades afectivas – *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had it so Good)*

Gob Squad
[Estreia: 30 Março 2007, Prater at Volksbhüne, Berlim]

Materializar fronteiras para as subverter

Um ecrã gigante separa o palco da plateia como uma "quarta parede" materializada em cena. Embora reforçando o isolamento do actor, a quarta parede de *Gob Squad's Kitchen* faz parte de um dispositivo que possibilita construir uma ligação de proximidade com o público afim de subverter a separação teatral. A cena é o ecrã. Nesse espaço são projectadas "em directo" as imagens da reconstrução em cena dos filmes de Andy Warhol *Kitchen* (1965), *Sleep* (1963), *Screen Test* (1964-66) e *Eat* (1964), desempenhadas por actores. Estes serão sucessivamente substituídos por espectadores, os únicos em palco no final do espectáculo. A proximidade construída por um efeito de "intimidade mediada", nas palavras da companhia, transforma a superfície plana da projecção bidimensional, que conecta actores e espectadores ao engendrar temporalidades afectivas que reconfiguram as fronteiras entre público e privado, participação e observação, proximidade e distância, real e ficcional, presente e passado.

Este entretecer de afectos e temporalidades tem início assim que os espectadores entram na sala de teatro. Antes de ocuparem os seus lugares, são conduzidos através do estúdio de filmagem da *Gob Squad Factory*, isto é, sobem ao palco pelos bastidores e visitam os ambientes cénicos que serão projectados no ecrã de grandes dimensões. Este, fechando quase na totalidade o palco sobre si próprio, deixa apenas a descoberto a boca de cena. Como bons anfitriões, os actores recebem o público com sorrisos generosos e atentos na sua recriação ficcional do estúdio de Andy Warhol (a *Factory*), lugar mítico dos meios artísticos *underground* de Nova Iorque dos anos 60 onde eram produzidas celebridades em série – as *Warhol Superstars* –, Warhol a primeira entre elas. Ao longo do percurso, os espectadores podem ver os três espaços cénicos (a pequena cama, a cozinha e a poltrona) onde os actores irão reconstruir/re-encenar os filmes de Warhol,

bem como todo o aparato cinematográfico. A projecção inicia-se com a contagem decrescente da bobine e, como nos filmes originais, as imagens são a preto e branco, captadas em plano fixo. Projectadas em simultâneo durante o espectáculo, primeiro surge a imagem do ecrã central: *Kitchen*, âncora estrutural do espectáculo e o único dos filmes com guião, escrito por Ronald Tavel, fundador do teatro do ridículo (cfr. Tavel 2015). Tal como o título do espectáculo indica, o momento de boas-vindas anuncia uma apropriação artística do filme original: este *Kitchen* é uma versão do colectivo anglo-germânico Gob Squad. Um dos actores faz as honras da casa. Sobre o pano de fundo da voz de Maria Callas, figura que Warhol idolatrava e ouvia regularmente na *Factory*, interpretando uma área da ópera *Lakme*, a "persona cénica" Simon Will diz:

> Olá, obrigada por estarem aqui e bem-vindos à fábrica Gobsquad. Eu sou Simon Will[40] e vou fazer o papel de Simon no filme *Kitchen*, de Andy Warhol. Estamos em 1965, em Nova Iorque. **Este filme** que estamos a fazer **é a essência do seu tempo. Estamos no início de tudo**.

Escritas pelo jornalista americano Norman Mailer, reagindo à primeira exibição privada do filme de Warhol, as frases assinaladas a *bold* são apropriadas pela companhia problematizando, desde os primeiros minutos do espectáculo, a relação do momento presente da performance com a época mítica dos anos 60, em que os filmes foram rodados. Estas e outras palavras de Mailer, repetidas pelos actores e pelos espectadores que sobem ao palco, pontuam igualmente o meio e o final do espectáculo, respectivamente. Largamente improvisado, o discurso inicial descreve o espaço, justificando as escolhas dos adereços em prol da "autenticidade", conceito igualmente problematizado pela recriação. Pouco a pouco, vai surgindo a projecção de *Sleep*, no ecrã da esquerda, e de *Screen Test*, no ecrã da direita.

Ao longo do espectáculo, os actores, que se-apresentam-como-eles-próprios, interrompem-se uns aos outros para questionar a autenticidade do seu desempenho: qual o modo correcto de dar corpo às celebridades ocasionais de Warhol, sendo eles actores treinados? Como representar

[40] Cito o discurso da gravação disponível em DVD. O texto pode variar de espectáculo para espectáculo pois, como é característico do trabalho da companhia, muitas secções são improvisadas, assim como o nome do performer, no caso Simon Will, posto que o colectivo adopta um sistema de rotatividade.

essas celebridades? Como dormir ou olhar para a câmara como elas? Como (re)imaginar-se a si mesmos nos anos 60? Comentando as acções à medida que as desempenham, os actores avaliam a verosimilhança da sua performance – da fala, do sotaque, da postura corporal que cada um, como celebridade no filme *Kitchen*, em 1965, produziria. Esta autorreflexividade sobre a representação e o estar em cena não só é recorrente na prática da companhia, como também exibe questões prementes para o programa das re-encenações (*reenactments*), que o espectáculo propõe. Nos espectáculos de Gob Squad não existe um texto fixo, mas um guião de momentos-chave, "deixas" a partir das quais os actores improvisam, jogando com elementos das suas biografias pessoais e com a cumplicidade que o elenco vem estabelecendo em cena desde a data da fundação da companhia, em 1994. Para além da ambiguidade entre realidade e ficção, gerada pela improvisação, a rotatividade dos actores em todas as produções é um procedimento colaborativo que estimula a frescura da representação, exponenciando o atrito entre autenticidade e representação.

Adoptando uma lógica de apropriação artística, o espectáculo segue com rigor o seu próprio critério de autenticidade: como será fazer o filme *Kitchen* num presente de múltiplas camadas e sobrepor os anos 60 ao nosso tempo? Para isso, o jogo da improvisação é organizado em torno de momentos e/ou elementos salientes do filme, tais como: as (raras) frases do guião de Tavel que chegam a ser proferidas no filme (por exemplo, o diálogo: *how do you like your coffee? I like my coffee like I like my men – hot, sweet and black!* ou *My life is like that layer cake. Year after year, one year piled on top of the other, layer after meaningless layer*[41]), temas recorrentes (a praia, o bolo, erotismo e sexualidade, amizade), a atitude indolente dos corpos, os figurinos (camisolas às riscas), imagens e gestos (por exemplo, imitando Eve Sedgwick, a superstar de *Kitchen*, deitada em cima da mesa fazendo o exercício de ginástica da bicicleta). Estes elementos são modulados pela sonoplastia: um alinhamento de canções remisturadas de rock/pop dos anos 60 (de Pink Floyd, The Stooges, Rolling Stones, entre outros) e de faixas de bandas sonoras de filmes (de Truffaut e Godard) que adensam a atmosfera afectiva na sala.

[41] "Como é que gostas do café? Gosto do café como dos homens – quente, doce e preto!"; "A minha vida é como um bolo às camadas. Ano após ano, um ano em cima do outro, camada após camada sem sentido". Trad. minha.

Sensivelmente a meio do espectáculo, surge o ponto de viragem sublinhado pela tensão dramática do espaço sonoro, uma remistura de *House of Four Doors*, dos Moody Blues, cujo refrão ecoa ironicamente com a saída do actor do "estúdio/cena": *House of four doors/ I could live there forever/ House of four doors/Would it be there forever?*[42] Afiançando que não é preciso ser-se actor para desempenhar as tarefas de *Screen Test*, o actor que até esse momento se sentava atrás da câmara vem à boca de cena com o intuito de escolher um espectador para o substituir[43]. A promessa da acessibilidade da fama, os "15 minutos de fama" profetizados por Warhol (*In the future everybody will be famous for 15 minutes* / No futuro toda a gente vai ser famosa por 15 minutos), permite a inversão de papéis entre espectadores e actores. Este é o "momento warholiano" que se constitui como objectivo último da tarefa proposta: proporcionar os 15 minutos de fama a quem, melhor dos que os actores, poderia mostrar como seria uma celebridade da *Factory*, ou seja, os espectadores. A busca de autenticidade na representação das *superstars* do filme de Warhol, explicam os criadores, afigurou-se-lhes possível apenas se fosse concretizada pelos espectadores, já que é exactamente o cidadão comum o melhor candidato a tornar-se uma estrela segundo os padrões de Warhol:

> Na busca pela autenticidade, identidade e nostalgia de um tempo e era míticas, a nossa própria identidade capturada no aqui e no agora, na vida contemporânea, entrou permanentemente em conflito com a construção das personagens e identidades de célebres *superstars* da fábrica de Warhol os anos 60. (...) eles [os performers] acreditam que esta é uma representação das *superstars* mais consistente e credível e que são até capazes de performar uma versão melhor das suas vidas. *Kitchen* termina quando todos os performers da Gob Squad são substituídos por elementos do público e a cozinha (kitchen) real de hoje pode começar. (Squad 2010, 73. Trad. minha)

[42] "Casa de quatro portas/Podia viver ali para sempre/Casa de quatro portas/Estará lá para sempre?". Trad. minha.

[43] Em entrevista, Sean Patten salienta a preocupação em respeitar a vontade do espectador de querer, ou não, participar, observando atentamente as suas manifestações de disponibilidade: "Nós não queremos que alguém que não quer participar o faça... temos o cuidado de olhar a pessoa nos olhos e se eles olham para outro lado então, obviamente, não estão interessados. Se estão calmos e nos olham nos olhos então possivelmente são candidatos a serem escolhidos..." (Sean Patten em entrevista, 29 de Novembro de 2012, Berlim. Trad. minha).

Neste sentido, o cruzamento entre a assumida identidade dos performers, a potencial celebridade dos espectadores e a actualidade da profecia de Warhol tecem a subtil rede de ligações a que a "intimidade mediada" do dispositivo teatral confere espessura. A partir do momento em que o actor transpõe a separação entre palco e plateia, materializada pelo ecrã, precipitam-se as substituições dos outros actores por elementos do público, que recebem instruções através de auriculares. Estas substituições, monitorizadas pelos actores, já sentados na plateia, efectivam-se à medida que o espectáculo vai ganhando um tom cada vez mais próximo da intimidade privada e confessional, criando condições para uma das cenas mais inesperadas: o pedido da actriz/actor para beijar amorosamente a/o espectadora/espectador que a/o substitui, metamorfoseando o filme *Sleep* no filme *Kiss*. Nesse momento, só estão espectadores no espaço cénico da cozinha. Olhando na direcção da cama (cenário de *Sleep)*, colocam a mão à frente da boca, numa expressão de escândalo. O ecrã de *Kiss* desaparece, com as imagens típicas do final de uma bobine de cinema, enquanto a última espectadora entra em palco. Esta, num grande plano para a câmara, repete as palavras de Mailer: "Somos o início. Somos a essência do nosso tempo. E daqui a cem anos, as pessoas vão olhar para isto e dizer: é por isso." (Trad. minha).

Os espectadores-actores fecham os olhos e colocam as mãos sobre os auriculares, enquanto se ouve a remistura da canção pop *The Fairest of the Seasons*, pela voz de Nico, uma das estrelas lançadas por Warhol. O ecrã apaga-se para voltar a mostrar brevemente o espaço da cozinha, agora a cores, recolocando-nos, assim, no espaço e tempo presentes, e perante as reacções espontâneas dos quatro espectadores, que deixaram de receber instruções. Por alguns segundos, a cena pertence-lhes.

A proposta estética de *Gob Squad's Kitchen* problematiza questões de participação, tanto no tocante à intervenção dos espectadores na acção quanto ao envolvimento da plateia no espectáculo. Por um lado, o espectáculo labora características do teatro tradicional, mas faz depender do público a sua realização, convidando este a substituir os actores em cena. Por outro, apenas quatro espectadores têm a possibilidade de subir ao palco; os restantes mantêm-se sentados na plateia. Poderemos considerá-los participantes do acontecimento teatral? Em caso afirmativo, como pensar essa participação? Tal como em *AQD*, de Vera Mantero, o espectáculo tem lugar numa sala convencional mas a zona de contacto construída é mediada pelo ecrã e subvertida pela inversão de papéis entre actores e público. Embora esta inversão decorra de um convite à participação directa, que o espectador tem a opção de aceitar ou recusar, não se pode falar de interactividade em sentido estrito posto que as suas acções e palavras são monitorizadas à distância. Do ponto de vista da política dos afectos, esta estratégia é ambígua ao colocar-se num ponto de equilíbrio delicado entre a ênfase que atribui aos efeitos, os quais determinam afectos de intimidade e confiança que sustentam o convite, e a potenciação de afectos resultantes do encontro singular entre cada espectador e as temporalidades afectivas que a obra gera. É através delas que o público remanescente na plateia participa no espectáculo.

Ao mesmo tempo, este espectáculo inscreve-se na prática candente nas artes performativas contemporâneas das re-encenações (*reenactments*) de eventos ou obras realizadas por outros artistas no passado. Distintamente da maioria das re-encenações ou reconstruções a que vimos assistindo, desde o final dos anos 90, este trabalho dos Gob Squad não procura refazer o filme *Kitchen* o mais rigorosamente possível, mas apropriar-se dele para refazer o presente enquanto momento de possibilidades e de inícios, e para reactivar a potencialidade afectiva e criativa, que mitificou os anos 60, no aqui-agora do espectáculo. Neste sentido, o refazer da obra sublinha a importância da performatividade dos afectos emergentes do espaço de inter-relação com o público. Quais as estratégias estéticas a que *Gob Squad's Kitchen* recorre para instaurar o movimento de comoção entre cena e público?

Intimidade mediada

Gob Squad's Kitchen equilibra arriscadamente a produção de efeitos com a potenciação de afectos. Por um lado, a mediação tecnológica dos performers produz um efeito de intimidade, isto é, uma sensação de estar muito próximo dos actores ou mesmo de se projectar dentro do filme conseguida pelos planos *close-up* e voz amplificada. A "intimidade mediada", como a designa a companhia, é um artifício ilusório – pois nem o público está realmente próximo nem há uma verdadeira intimidade – que faz surgir a confiança, base do pacto de participação solicitado ao espectador. Por outro lado, o mesmo efeito de intimidade potencia afectos que emergem do refazer da obra no momento presente. Esse refazer activa o próprio cruzamento do passado e do presente, gerando temporalidades afectivas. Analisarei de seguida estes dois aspectos de intimidade mediada procurando evidenciar a relação complexa entre a

política de afectos desenhada pela zona de contacto do espectáculo e o impacto que a ressonância afectiva do público pode ter na qualidade sensível do acontecimento teatral.

A materialização da "quarta parede", através de um ecrã que medeia a relação entre cena e público, surge como um artifício que subverte a separação teatral. Dada a exposição mediática constante a que estamos sujeitos no quotidiano das sociedades globalizadas, o ecrã onde podemos ver a projecção das acções dos actores convoca a familiaridade omnipresente das televisões e computadores. O ecrã tem, assim, uma função paradoxal. Por um lado, ergue a "quarta parede" que separa os espaços, por outro, permite criar uma proximidade que não seria possível no dispositivo tradicional do teatro. As imagens mediadas sugerem intimidade porque, ao ampliar rostos (planos *close-up*), expressões, vozes e outros pormenores criam a ilusão de que o outro está fisicamente perto, como acontece no cinema. Esta sugestão de intimidade torna-nos mais próximos, afectivamente, da realidade do ecrã. A companhia nomeia este formato como *live interactive film* (Squad 2010, 79), formato que explora, como o nome indica, os recursos tecnológicos da câmara vídeo que, ao impedir o contacto directo, característico da situação teatral, torna possíveis outras formas de intimidade e cria um "lugar seguro" para a participação do espectador (idem, 78). É através de uma estratégia de intimidade mediada que a confiança deste "lugar seguro" se estabelece, porque se reserva ao espectador a opção de subir ao palco ou não, bem como a decepção de não ser o escolhido. A inversão de papéis oferece ao espectador a possibilidade de agir, sem lhe impor a participação numa tarefa indesejada. Muito embora sem o público a proposta do espectáculo não se possa concretizar, o que coloca questões ao nível do trabalho não-remunerado do espectador (cfr. Kunst, 2015), a interactividade que lhe é oferecida está limitada às instruções que recebe dos actores[44]. O risco é, assim, moderado.

Além disso, a intimidade mediada é eficaz como suporte dos actores também. Para Sean Patten, o dispositivo tecnológico permite um outro tipo de registo de interpretação que cria a sensação de proximidade; para Sarah Thom, é a sensação de segurança do aparato que lhe permite o tom confessional:

> Penso que é por ser um filme... no teatro tens de fazer tudo grande e projectar, mas ao actuar para uma câmara e com microfones podes fazer muito mais pequeno e muito mais íntimo, podes falar com a voz normal, a câmara está a fazer um *close up* da tua cara, então, é muito mais como nos filmes ou na televisão. De certo modo, se a câmara é uma extensão do olhar do espectador tu estás realmente só a um ou dois metros dos olhos do público em vez de a 10 ou 20 ou 30. (Sean Patten em entrevista, 29 de Novembro 2012, Berlim. Trad. minha)

> Há um elemento importante na configuração deste écrã que é a relação com a câmara. Esta dá-nos uma relação mediada com o público. É uma sensação muito reconfortante falar num tom confessional para uma câmara porque o écrã dá-nos uma sensação de protecção. Podes ser filmado em *close up* com a tua cara enorme projectada no écrã, que permite ao público uma intimidade que seria difícil conseguir de outro modo. (Sarah Thom em entrevista, 23 de Maio de 2017, via email. Trad. minha)[45]

Para ambos, o dispositivo oferece condições de reduzir a dimensão do gesto e da voz que o palco ao vivo exige e de encontrar um tom quotidiano, a tempos confessional, que lhes dá uma sensação de proximidade com o público. A câmara de vídeo funciona "ao contrário", como o olho do espectador para os performers, que projectam, tanto quanto os espectadores, uma sensação de intimidade porque estão "em segurança", protegidos, como afirma Sarah Thom. Talvez porque assenta nas projecções de ambas as partes, "intimidade projectada" seja o termo que melhor descreve o efeito teatral do dispositivo.

Sob uma outra designação mais genérica, as formas de "intimidade alienada" (Squad 2010, 69) são emblemáticas do trabalho da companhia. *Room Service. Help Me Make it Through the Night* (2003) é o primeiro de vários espectáculos que desenvolvem este formato específico. Instalados ficcionalmente em quartos de um hotel, quatro performers solicitam a ajuda do público, reunido numa outra sala onde se pode ver a projecção simultânea dos quatro performers, para sobreviver a uma noite solitária, dirigindo-se-lhes através de câmaras vídeo. Cada performer tem uma tarefa a cumprir relativamente ao público, criando uma teia de linhas

---

[44] A única excepção consiste no momento da entrevista em *Screen Test*, em que o espectador responde a questões colocadas pelo actor que irá substituir, durante alguns minutos.

[45] Excepcionalmente, esta conversa teve lugar depois do período de investigação e unicamente para tratar da experiência do espectáculo em questão, afim de integrar este livro.

dramatúrgicas que se cruzam e fazem evoluir o espectáculo durante as cinco horas de duração. Embora em espaços diferentes, público e performers encetam uma relação de intimidade motivada não apenas pela possível empatia face à solidão de um quarto de hotel como também pela sugerida intimidade mediada, construída pela instalação vídeo. Também aqui apenas alguns espectadores são convidados a interagir directamente com os performers: atendendo uma chamada telefónica ou participando numa festa no quarto de um dos performers. Se a projecção vídeo é o suporte-base que dá a ver a maior parte do espectáculo ao conjunto de espectadores, enfatizando o carácter mediado do encontro, o facto de os performers cumprirem o seu papel e tarefas em tempo real para um público, que efectivamente se reúne naquela noite para assistir ao espectáculo, cria uma zona de contacto íntimo à distância.

Para Gob Squad, o paradoxo de fazer um "filme ao vivo" permite eliminar hierarquias do teatro enquanto dispositivo de representação, assegurado por uma arquitectura que define espaços de acção *versus* espaços de passividade e por um aparato cénico que codifica a separação teatral. Por isso, afirmam, têm com o espaço convencional uma "relação de amor-ódio" (idem, 63). Quando a companhia constrói um espectáculo para palco, as câmaras de vídeo tornam-se um recurso particularmente útil para revolver e subverter as lógicas da relação cena-público subjacentes ao dispositivo teatral e até para amortizar o impacto do público sobre os actores em cena:

> Penso que é em parte por causa disso [do impacto do público no espectáculo] que nos escondemos atrás de um écrã porque, claro, afecta-nos... não estamos a fazer um tipo de peça de teatro ou dança perfeitamente acabada... sabemos que toda a reacção do público e a sua presença faz parte do material com que trabalhamos, por isso, se vemos que eles não estão muito felizes ou que estão aborrecidos, isso afecta tudo. (Sean Patten em entrevista, 29 Novembro 2012, Berlim. Trad. minha)

Ao expor os conceitos cénicos inerentes às estratégias de subversão utilizadas, isto é, ao tornar claro para todos os espectadores quais os meios de produção da relação que pretendem estabelecer com o público e de que modo esses meios lhes serão apresentados por via da encenação (idem, 80), Gob Squad procura, todavia, evitar a mera criação de novos efeitos e aprofundar aquilo que tem sido, desde a sua formação, transversal à investigação estética da companhia: promover encontros com o público, envolvendo-o no fazer teatral de formas geralmente pouco convencionais mas garantindo o direito deste optar por uma participação directa ou não.

Ao nível do contacto entre cena e os espectadores na plateia, o dispositivo tem, evidentemente, consequências mas é claro para os performers a existência de uma atmosfera distinta a cada representação. Registam o tom colectivo desde o início (na entrada do público, momento em que os performers aproveitam para escolher o espectador que os vai substituir) e ouvem as suas reacções mesmo que não vejam o público. Nas palavras de Sarah Thom:

> Quando estamos em palco podemos ouvir o público e, por isso, ouvimos as suas reacções e isso alimenta as nuances do espectáculo. Quando saímos do palco e escolhemos pessoas para se juntarem a nós, temos uma outra oportunidade incrível de subir as luzes da plateia e conhecer o público cara a cara. Então sinto-me muito conectada, embora haja um écrã enorme que nos separe. Também convidamos alguns espectadores a participar e o écrã possibilita-lhes sentirem-se mais confiantes e seguros, quase como um espaço privado. É um lugar onde, apesar de sabermos que podemos ser vistos, há uma oportunidade de intimidade. (Sarah Thom em entrevista, 23 de Maio 2017, via email. Trad. minha)

Sarah Thom dá ainda um exemplo do que pode acontecer nesse simulado "espaço privado" de *Kitchen*:

> Um dos papéis que eu interpreto é em *Kiss*, é um momento em que começo por tentar fazer a recriação do filme *Sleep*. Quando me faço substituir por um elemento do público, tenho uma longa conversa com ele e, no final, peço-lhe para me beijar, "um beijo de cinema durante três minutos". Este é sempre um momento de grande nervosismo, nunca sei o que eles vão dizer mas, surpreendentemente, nunca fui rejeitada. Por vezes tenho de lembrar-lhes que é só um beijo de cinema! (Sarah Thom em entrevista, 23 de Maio 2017, via email. Trad. minha)

Aparentemente, o ecrã não impede a conexão dos performers com o público (aspecto que aprofundarei no próximo capítulo), na medida em que as reacções são audíveis, tanto mais que a estrutura do espectáculo é grandemente improvisada e porque proporciona a simulação de um espaço "privado" para uma exposição pública. Criar espaços de relação diferente da que o dispositivo teatral condiciona é uma forma de abrir um espaço de interacção outro, embora por vezes dentro do próprio dispositivo.

À semelhança de programas de televisão que sugerem situações de realidade "tal como ela é", cujas condições de enquadramento em nada correspondem às condições da vida (*Big Brother* e congéneres) e em que a exposição do indivíduo e da sua dimensão privada no espaço público é o factor de atracção de audiências, assemelhando-se, neste sentido, a uma perversa realidade teatral "naturalista", o espectáculo abraça as tonalidades terapêuticas e confessionais de uma intimidade paradoxal. Este paradoxo radica no sistema de espectacularização das sociedades mediatizadas neoliberais que faz do privado público e do público privado. Mais do que definir as condições de estabelecimento da relação com o público, esta noção ambígua de intimidade faz do ecrã de *Gob Squad's Kitchen*, quarta parede das sociedades mediatizadas, um elemento fundamental para a criação de espaços de relação simultaneamente públicos e privados.

Como sugere Lauren Berlant, a intimidade "cria mundos", ocupa espaços destinados a um tipo de relacionamento, reenquadrando e reinventando as relações entre privado e público, pré-determinadas por normas e convenções culturais (2000, 2). Isto significa que, em primeira instância, a relação entre privado e público coloca-se ao nível das articulações entre as concepções idealizadas da intimidade e as práticas normativas, as fantasias, os discursos institucionais que organizam as experiências individuais do mundo. Entendendo a intimidade como uma pulsão que "cria espaços à sua volta através de práticas" (idem, 4. Trad. minha), Berlant demonstra que são essas práticas que operam e criam as ligações entre pulsão e narrativa (por exemplo, entre desejo e construção social do desejo). Estas ligações não são, por isso, fruto de inevitabilidade mas de determinações normativas e institucionais. Não sendo pré-determinadas mas social e culturalmente construídas, as ligações que as práticas criadoras de intimidade estabelecem são potencialmente infinitas e múltiplas. Se, a montante, o movimento propulsor de ligações é orientado por narrativas legisladoras da intimidade, só na acção performativa dessas práticas é que essa força pode criar laços. Neste sentido, a intimidade pode ligar-se a fantasias, narrativas ou normas que domesticam a vida pulsional e afectiva, repetindo-as e consolidando-as, ou pode, pelo contrário, reinventar narrativas de partilha.

No Ocidente, a narrativa de partilha íntima do teatro consiste numa experiência privada que tem lugar na esfera pública. Esta narrativa alicerça-se, quer na distância ontológica como condição necessária da teatralidade quer em fantasias de comunidades temporárias de sentimentos partilhados. Refiro-me aqui especificamente ao modelo teatral consolidado no século XIX, que exacerba a separação entre espaço cénico e plateia, onde o público passivo, na obscuridade e no silêncio, é conduzido emocionalmente pelos cada vez mais espectaculares efeitos da cena e domesticado, social e moralmente. A experiência privada do espectador é, assim, um lugar vulnerável onde a prática teatral semeia construções identitárias, nacionais e morais (cfr. Fischer-Lichte 2002; Sennett 1974), através de processos de identificação e de uma construção do público como colectivo de sentimentos partilhados. Esta concepção utópica de comunidades temporárias, transformadoras do espectador, tem por base uma idealização do encontro teatral, isto é, a suposição de que a partilha de um espaço e de um tempo corresponde sintomaticamente a uma partilha colectiva de pensamentos, emoções e sentimentos da ordem do imponderável do encontro estético com a obra.

O que faz a estratégia de intimidade mediada de *Gob Squad's Kitchen* relativamente a esta narrativa de partilha promovida pela prática teatral? Ao construir um espectáculo para uma sala de teatro, a companhia modifica a tipologia espacial de forma a reconfigurar o palco e a questionar as normas e fantasias associadas à experiência privada em público. Em *Gob Squad's Kitchen,* a intimidade mediada criada pelas câmaras e pelo dispositivo do ecrã, transforma o emblema da separação (a quarta parede) num espaço de contacto e potenciação de afectos em que as narrativas de partilha do teatro assentes na separação ontológica surgem subvertidas pela inversão dos papéis e pelas temporalidades afectivas emergentes desse espaço de contacto. Ao contrário de comunidades temporárias de sentimentos partilhados, *Gob Squad's Kitchen* abre um espaço para pensamentos, emoções e sensações individuais através de uma participação nas temporalidades afectivas criadas, isto é, no entrelaçamento de tempos e espaços a que se ligam afectos de entusiasmo e brilho por novos inícios e reinícios – ou não.

Em detrimento de um convite a que se identifiquem com o actor, o espectáculo oferece, a alguns espectadores, o lugar da enunciação performativa, e, ao restante público que se mantém na plateia, a possibilidade metonímica de habitar esse lugar. Tarefa que estrutura dramaturgicamente o espectáculo, a inversão de papéis permite uma ocupação efectiva do lugar da acção em detrimento de fantasias de identificação ou projecção emocional. Os actores sentam-se gradualmente na plateia, e os espectadores ocupam os seus lugares na cena, ou seja, no filme de Warhol. O modo como esta operação é concretizada é, porém, problemática, uma vez que pratica-

mente todos os gestos e falas desempenhados pelos espectadores, à excepção dos segundos finais, são controlados, limitando o potencial emancipatório da participação à lógica de efeitos do espectáculo. Se, por um lado, os actores monitorizam os espectadores que os substituem através de um processo que designam por "interpretação por controlo remoto" (*remote acting*), por outro, o espectador em cena ocupa, com o seu corpo, o lugar do actor, e assim também, metonimicamente, o restante público. Surgido pela primeira vez em *Prater Saga 3* (2004), este mecanismo, que torna ainda mais complexa a relação entre realidade e ficção, entre material da vida e material estético, é descrito da seguinte forma pela companhia:

> Quando se está, simultaneamente, a ouvir, decifrar e repetir o texto recebido através de auriculares, o nível de concentração tem se ser muito elevado; a pessoa que está a repetir parece sempre muito calma e segura, com o olhar e o foco dirigido mais para dentro do que para fora. (Squad 2010, 72. Trad. minha)

Do lugar onde se vê, os actores criam ainda um outro espaço de intimidade mediada na relação directa com o espectador que os substitui, sussurrando-lhe indicações e palavras, parcialmente improvisadas (idem, 74). O lugar de enunciação discursiva não lhe é, pois, plenamente entregue. Ao ser dirigido pelo actor, ele aceita obedecer a um guião previamente estabelecido, réplica imperfeita da identidade híbrida do actor em cena. Este espectador torna-se um parceiro de jogo, que o actor, inversamente, observa. O espectador ou o "performer-encontrado" (*found performer*) (idem, 91) vê a sua experiência privada deslocada para a cena, estetizada no plano dos efeitos do espectáculo, e, por isso, mais fortemente controlada do que se tivesse escolhido permanecer na plateia.

Ecoando o conceito duchampiano do *ready-made* e dos "materiais encontrados", transformados em arte pelo gesto artístico, os "performers-encontrados" pertencem ao conjunto de materiais cénicos do espectáculo. Esta é, como vimos, uma das razões pelas quais a participação directa no espectáculo é problemática. Porém, uma vez assumido o mecanismo perante todos os espectadores e tendo por princípio a não obrigatoriedade da participação, a manipulação torna-se num artifício que contribui para, simultaneamente, potenciar afectos. Metonimicamente, os espectadores que permanecem sentados ao longo do espectáculo também participam no espaço de intimidade mediada, quer porque se podem identificar com a possibilidade de serem eles a estar em palco, quer porque, e mais significativamente, eles também ocupam as categorias "eu" ou "nós" que se enunciam no palco. O "performer-encontrado" não é, pois, um representante metafórico de um público ideal, participante e activo mas uma extensão do espectador em cena como possibilidade efectiva e performativa de ocupar um início.

O lugar de enunciação a que os espectadores acedem, directa e metonimicamente, é o da recriação de uma obra que sobrepõe múltiplos espaços e tempos, no caso da minha experiência de espectadora, entre o "aqui-agora" de Nova Iorque em 1966 e o "aqui-agora" de Nova Iorque em 2012[46]. Esse lugar é gerado por temporalidades afectivas. O momento de boas-vindas inicia o tecer de tempos passados e presentes e de afectos dos actores e espectadores, a cada nova representação. Ao reconstruir o filme de Warhol na *Gob Squad's Factory*, o espectáculo cruza o presente do seu fazer com o momento cultural dos anos 60, em que as revoluções (sociais, sexuais, políticas ou artísticas) aconteciam ou ainda latejavam. No imaginário do Ocidente, este período de contracultura política intelectualmente comprometida está intimamente ligado aos ambientes artísticos *underground*, especialmente, de Nova Iorque e São Francisco. Estar "dentro do filme" significa, pois, estar no passado e no presente, simultaneamente. Em *Gob Squad's Kitchen*, partilha-se, performativamente, um espaço de temporalidades e um momento definido como "o princípio de tudo". Os afectos de um momento inicial – a exaltação do horizonte aberto perante nós – são fundamentalmente performativos, porque contêm mundos em potência, criam esses mundos e espaços de possibilidades "com" o espectador. A partir do convite para habitar as temporalidades afectivas geradas, a esfera pública deste momento mítico da cultura ocidental cruza-se com o mundo privado de cada espectador dos séculos XX e XXI, com a sua história, memórias e afectos. Assim, quando o último espectador a entrar em cena repete a frase inicial, ele ocupa o espaço de enunciação desse mundo latente, potenciador de afectos de entusiasmo, de mudanças e conquistas das grandes ou microscópicas revoluções. Ocupar afigura-se um termo relevante a utilizar no momento actual na medida em que, no rescaldo dos recentes movimentos políticos civis *Occupy*, a ideia de um corpo ocupar um espaço – tal como o fizeram os corpos que acamparam em inúmeras praças públicas – transporta afec-

---

[46] O espectáculo a que assisti foi apresentado no Public Theatre, em Nova Iorque, em Janeiro de 2012.

tos de resistência, protesto e mobilização. Se, tal como propõe Berlant, a intimidade usurpa espaços destinados a outro tipo de relações, em *Gob Squad's Kitchen* a estratégia da intimidade mediada usurpa a relação distanciada e passiva com o público para criar um espaço afectivo fértil em possibilidades de acção. Mais especificamente, as temporalidades afectivas geradas pelo cruzamento do passado com o presente, do original com a reconstrução, dos performers com os espectadores desencadeiam possibilidades políticas, afectivas e artísticas de inícios ainda não concretizados.

Recriações (reenactments) como práticas de encontros íntimos

Recordando Berlant, a intimidade cria espaços através de práticas. Em *Gob Squad's Kitchen*, esta prática consiste numa recriação, num "refazer" de alguns dos primeiros filmes de Andy Warhol, inscrevendo-se naquilo que se tornou uma manifestação artística contemporânea pertinente – o *reenactment* ou reconstrução de obras de referência de uma memória colectiva. Estas práticas não são exclusivas do mundo das artes, pelo contrário, também incluem "reconstruções históricas" ou eventos em parques temáticos das "indústrias da memória" (Schneider 2011a). No contexto académico, o termo *reenactment* surge na viragem do século (idem, 2) para dar conta da tendência candente em refazer obras marcantes da história da performance arte. A necessidade premente de muitos criadores contemporâneos ensaiarem modos de contacto com estes eventos tem motivado um aceso debate teórico, manifesto em inúmeras publicações (Schneider 2010, 2011a; Lepecki 2010; Heathfield 2012; Burt 2003; Jones 2011; Morgan 2010; Lütticken 2005), bem como conferências e festivais temáticos (cfr. Lepecki 2010, 28-9). Para além de continuadas polémicas sobre a relevância artística desta prática, o debate gira em torno de questões de documentação, arquivo, autorreferencialidade, autenticidade e do potencial criativo da repetição como propulsora de forças ainda não reveladas ou de formas de "re-afectar" (Schneider 2011b, 6). Em *Performing Remains*, Rebecca Schneider sugere que a característica distintiva da circulação de afectos nas recriações (*reenactments*) consiste em atravessar tempos e espaços. Quando se recria um evento do passado, está-se a tanto a presentificar o passado/lugar quanto a reenviar o presente/lugar para o passado. Neste movimento paradoxal, os afectos circulam através dos vestígios materiais do evento:

> Os afectos podem circular, transportando tendências de alteração de atmosferas, em vestígios materiais ou gestuais/rituais, que uma frase ou uma canção podem carregar, modificando-se nos e através dos corpos no encontro (Schneider 2011b, 36. Trad. minha)

É por via destes vestígios que as novas gerações de artistas, cujo acesso a essas obras se faz por via da documentação histórica, e artistas conceituados que viveram o período de emergência da performance arte se propõem entrar em contacto com um passado através de gestos, repetições, refazeres. Não são, contudo, apenas jovens artistas que utilizam esta estratégia. Com o firme propósito de promover a performance arte ao circuito *mainstream* da arte contemporânea, as recriações de Marina Abramović exponenciaram a discussão teórica no mundo das artes visuais e das artes performativas (Jones 2011). Em 2005, Abramović apresentou *Seven Easy Pieces* no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, recriações de obras históricas de Bruce Nauman, Joseph Beuys, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane, incluindo a reconstrução da sua obra icónica *Lips of Thomas* (1975). Cinco anos depois, uma exposição retrospectiva no MoMA devolveu ao público reconstruções das suas performances, realizadas por alunos treinados pela própria Abramović que apresentou uma nova obra, a polémica performance duracional *The Artist is Present*. Para além dos problemas que coloca às narrativas da história e à afirmação do cânone, estas reconstruções têm igualmente impacto na criação contemporânea ao nível da relação com esse legado, como mostra *Gob Squad's Kitchen*.

Por oposição a uma tímida expressão no teatro, facilmente se poderá compreender por que razão a incidência de re-criações é mais evidente em obras de dança ou performances (Lepecki 2010, 28; Schneider 2011a, 2-3). A ideia de repetir uma obra é demasiadamente familiar à tradição teatral do repertório baseada numa prática de representação do texto como material pronto a refazer. Mas, se a matriz textual se destina à repetição, as suas versões cénicas – os textos performativos – são marcas da singularidade artística do encenador, segundo a tradição moderna da figura que nasce com a viragem do século XX. Por isso, a ideia de refazer uma encenação assinada por outrem dificilmente reúne adeptos no meio teatral, com raras excepções: *Hamlet*, do Wooster Group, tentativa de reconstrução da encenação de John Gielgud filmada para exibição em cine-teatros dos EUA (1964), *Dionysus in '69*, recriação da companhia americana Rude Mechs da encenação mítica de Richard Schechner, com

colaboração do próprio ou, para nomear um caso nacional, a recriação da gravação radiofónica da BBC de *O Leque de Lady Windermere*, em *Wilde*, numa colaboração entre a Mala Voadora e o coreógrafo Miguel Pereira.

Formando um "repertório" de performances ou obras dos anos 60/70, estas recriações mostram a inusitada urgência de refazer obras seminais da história da performance arte, quer por via da imitação (repetição rigorosa) ou da apropriação (versão, reconstrução) do original, no momento actual. Ambas as abordagens de aproximação às obras ambicionam uma forma de contacto com um evento do passado não para repetir a sua singularidade autoral e temporal, mas para, como defende Lepecki, activar "campos de possibilidades criativas não esgotadas na obra" (Lepecki 2010, 31. Trad. minha). Repetir ou refazer uma obra significa, assim, abrir campos de possibilidades ainda não realizadas, mas imanentes à obra (ibidem). Neste sentido, *Gob Squad Kitchen* activa campos de possibilidades criativas dos filmes de Warhol bem como do momento cultural e performativo dos anos 60. Refazer estes filmes num formato performativo abre temporalidades afectivas, isto é, potencia afectos ligados às promessas, desejos, esperanças, mas também às decepções, frustrações e resignações acumulados desde o momento histórico dos anos 60. A pulsão criadora e regeneradora desse período desencadeia possibilidades de voltar ao e/ou repensar o início, de refazer movimentos de novos começos, em suma, de presentificar o momento em que se está no "início de tudo".

Não sem alguma ironia colateral, *Gob Squad's Kitchen* recoloca a questão da autenticidade, que a companhia afirma ter estado presente na construção do espectáculo (2007), a partir de obras do artista que mais profundamente abalou a noção de original e de cópia no século XX. Célebre por desenvolver técnicas de reprodução de produtos comerciáveis tão banais na América dos anos 50/60 como a garrafa de coca-cola ou a lata de sopa *Campbell*, celebridades com mortes trágicas como Marilyn Monroe ou John Kennedy, Warhol desenvolve estratégias afins à circulação de produtos em grande escala, como a repetição e a serialidade. Como se criasse uma fábrica fordista das artes visuais, Warhol invalida duplamente a aura do original, na medida em que tanto o objecto quanto a estratégia formal procedem de uma economia de reprodução e circulação de bens e de valores, como a fama que sustenta a imagem das estrelas de Hollywood, ambição primeira do artista. Ao reconstruir *Kitchen*, juntamente com os outros filmes do período cinematográfico inicial de Warhol, *Gob Squad's Kitchen* não convoca, porém, este universo particular da *Pop Art*. A companhia apropria-se artisticamente do original, experimentando encontros com a obra e com um tempo histórico em que a idealização revolucionária de um mundo mais justo e livre está lançada e o potencial provocador e desestabilizador de tradições artísticas da performance arte está no seu auge. Fundindo passado e presente, a re-performance de Gob Squad activa o campo de possibilidades criativas inesgotáveis de *Kitchen* e, especificamente para que nos interessa aqui tratar, reactiva o campo de potência afectiva de uma época de transgressões, mobilizações e inícios, através das temporalidades afectivas geradas no encontro com o espectador.

Distintamente da maior parte das re-performances, *Gob Squad's Kitchen* transpõe a obra de uma disciplina artística para outra, tendo por mediador a superfície do ecrã. O objectivo, porém, não é aproximar-se do original por via da materialidade ou da linguagem cinematográfica, mas convocar o discurso do cinema para urdir uma complexa estratégia de mediação. A busca pelo "autêntico" é feita através da sobreposição temporal entre o "aqui-agora" do filme e o "aqui-agora" de um fazer que envolve modos de estar e ser específicos à identidade dos performers de Gob Squad (material biográfico improvisado) para se apropriarem da obra de Warhol. A re-performance de Gob Squad procura nos filmes deste a aura de um momento cultural em que "tudo estava no início", um tempo em que as revoluções políticas, sociais, sexuais, estudantis e artísticas consubstanciavam o espírito do tempo. De alguma forma, cada representação festiva e íntima de *Gob Squad's Kitchen* promete ser a noite que inicia uma nova era ou um novo início.

Surgindo no espaço criado pela intimidade mediada, as temporalidades afectivas emergem do campo de possibilidades da obra que o seu refazer activa. Se, no caso de *Gob Squad's Kitchen*, essas possibilidades criativas se prendem com os afectos ou cargas sensíveis do espírito de uma época em que tudo estava no início, então, as temporalidade afectivas potenciam afectos de exaltação associados a momentos em que tudo está em aberto, em que se inicia algo que apenas se imagina como será. O movimento contracultura dos anos 60 (anti-guerra, anti-racista, anti-cânone, pelos direitos das minorias e pela liberdade de expressão), particularmente forte na cultura e na arte americanas, é um dos momentos mais intensos e profícuos em termos políticos e artísticos da memória colectiva. A vibração criativa dessa época está associada ao mundo estudantil e artístico, tendo ganhado uma expressão mítica nos EUA. Por esta razão, os anos 60 são o período artístico mais mistificado, por quem não o viveu, e, porventura, o mais nostálgico, para quem o viveu. Concentrando

as maiores expectativas, entusiasmo e esperança de um mundo regulado por uma ordem mais justa, os anos 60 acalentam proporcionalmente as maiores desilusões, fadiga e descrença. Em *Gob Squad's Kitchen*, as temporalidades afectivas precipitam para a comoção entre cena e público esta acumulação de camadas, tanto de afectos afirmativos de um início quanto de afectos descoroçoados em relação a inícios, cujas promessas foram frustradas. A "linha do coração" da transmissão dos afectos, no dizer de Brennan (2004, 85), cruza-se com a história pessoal de cada espectador, permitindo que se abra um espaço de diferença e pluralidade de afectos na relação íntima e imponderável com a obra. Estes afectos não são, nem podem ser predeterminados na medida em que não há como prever a nostalgia ou exaltação do espectador; não é possível manipular essa relação íntima com a história. A linha do coração é o vector mais imponderável da relação com uma obra. Tendo vivenciado directamente ou não os anos 60, a proximidade que as temporalidades afectivas tornam possíveis com esse momento cultural com a re-performance de *Kitchen*, potencia afectos, as cargas sensíveis do optimismo, da alegria e do amor que esse período, como poucos, testemunhou intensamente. Neste sentido, desencadear afectos indissociáveis da cultura juvenil e revolucionária dos anos 60 para activar as potencialidades criativas de *Kitchen* instaura uma economia afectiva que entrega à imponderabilidade os afectos que emergem do contacto com as temporalidades afectivas da obra. Estas potenciam afectos no espectador, permitindo uma circulação aberta dos mesmos em mundos que se criam a cada representação, performativamente.

A repetição das palavras proféticas *We are the beginning*[47]/(estamos no início) activa a possibilidade de um re-início. Quer ditas pelo performer dos Gob Squad no início do espectáculo quer pelo espectador que encerra o espectáculo, as palavras atravessam os tempos e tornam presente um futuro projectado num passado mas rememorado no presente, potenciando esse presente como um início de um novo tempo, de que todos (performers e espectadores) somos a "essência" porquanto o vivemos. O pronome "nós" actualiza o movimento de início dos anos 60 (*we are the beginning*) num futuro-presente (*we are the essence of our time*) que, tal como no texto de Mailer, se projecta num futuro imaginado (*and in one hundred years, people will look at this and say that's why*), no qual a história que hoje se faz reescreve o passado e antecipa o futuro. Ao enunciar estas palavras, o espectador em cena acolhe e reactiva os afectos de outros possíveis inícios, potenciando-os no aqui-agora do espectáculo, fazendo da sua imagem mediada no espaço íntimo da relação com a plateia, simultaneamente, a oportunidade dos seus 15 minutos de fama. Criando uma espiral de cruzamentos infinitos que liga diversos tempos no "aqui-agora" do espectáculo, as palavras repostas em acto, activam inícios e possibilidades que latejam num presente múltiplo.

Por último, ao activar o campo de possibilidades da obra como um movimento de início, a re-performance *Gob Squad's Kitchen* actualiza também o momento em que a performance arte eclode e marca o início de novos e diversificados processos, materiais e formatos artísticos. Símbolo de disrupção de modos de fazer e de contestação dos cânones vigentes, a performance arte emblematiza o potencial de infinitas possibilidades que o fazer artístico e as suas múltiplas relações com a vida encerram. Deste modo, *Gob Squad's Kitchen* activa igualmente os afectos associados ao surgimento desta prática artística, quer de obras concretizadas no passado quer das muitas possibilidades por realizar desse momento, ou seja, do seu campo de possibilidades como uma "dobra performativa", glosando a expressão "dobra cibernética"/(*cybernetic fold*), de Sedgwick e Frank (Sedgwick e Frank 1995). Esta, propõem os autores, define o momento cultural dos anos 60, *grosso modo*, como um período em que o conceito do computador influencia profundamente as possibilidades de conceber o cérebro e a mente mesmo antes da sua concretização material (idem, 508-9). Tal como estas possibilidades, apenas imaginadas, excederam as suas concretizações materiais, assim também a "dobra performativa" das suas realidades possíveis da performance arte supera a sua efectiva concretização, bem como a história que dela se narra. É esta infinidade de possibilidades, anterior à cartografia e ao processo de institucionalização da performance arte, a que fizemos breve referência, que *Gob Squad's Kitchen* igualmente activa e oferece ao presente como potência de afectos e de acção, simultaneamente, sobre o presente e sobre a história deste género artístico.

[47] Note-se que a profecia de Mailer é de um mundo decadente, não o mundo de possibilidades de novos inícios, de que a apropriação artística de Gob Squad se distancia: "It was a horror to watch... One hundred years from now they will look at KITCHEN and see the essence of every boring, dead day one's ever had in a city and say, 'yes, that's why the horror came down.' KITCHEN shows that better than any other work of that time." Citação retirada do início do guião de *Kitchen* disponível online (Mailer apud Tavel 2015).

Concluindo, o espectáculo potencia no espectador afectos, cargas sensíveis que envolvem a ideia, tão utópica como concreta, e o entusiasmo de se estar no "aqui-agora" de um momento inicial através da activação das possibilidades criativas do filme *Kitchen* e do momento cultural a que ele pertence. Esses afectos, a dinâmica acelerada da excitação e da intensidade de participar de uma atmosfera de mudança, são performativos porque têm consequências na relação entre a cena e a plateia, ao mesmo tempo que transformam a relação entre a performance arte e a sua história.

3. Paradoxos do teatro imersivo – *Sleep No More*

Punchdrunk
[Estreia: 7 Março 2011, McKittrick Hotel, Nova Iorque (Londres 2003)]

Condições de imersão

Felix Barrett, encenador de Punchdrunk, afirma o investimento na autonomia do público como um dos aspectos mais relevantes no trabalho da companhia britânica, que codirige com a coreógrafa Maxine Doyle. O objectivo é promover a experiência visceral de cada espectáculo. Nas palavras de Barrett:

> Um aspecto central do trabalho é o empoderamento do público. É um combate à apatia e à inércia do público que se instala quando se estagna num auditório. Quando nos sentamos num auditório, a primeira coisa a que temos acesso é à nossa mente e respondemos de forma cerebral. Punchdrunk resiste a isso empoderando o corpo, já que o público tem de fazer escolhas e tomar decisões físicas, e fazendo isso ele faz uma espécie de pacto com a peça. Ele está fisicamente ligado à peça e, por isso, ela torna-se visceral. (Machon 2009, 89. Trad. minha)

Em alternativa à convencional passividade do público sentado na plateia, Barrett propõe uma experiência focalizada no corpo e nas suas respostas viscerais aos estímulos do espaço cénico, que o envolve. O empenho do espectador pressupõe um envolvimento físico na deslocação pelo espaço, na medida em que se espera que as suas decisões relevem de impulsos e instintos corporais, conforme explicam mais adiante na entrevista conduzida por Josephine Machon (ibidem). Parece bastar, portanto, que o corpo seja convocado para a acção física para que o percurso no espaço possa ser autónomo, singular e visceral. Estas afirmações implicam pressupostos da experiência que parecem problemáticos. Por um lado, a resposta mental do espectador (sentado) está associada à passividade por oposição à actividade, alinhada com a experiência do espectador deambulante, como se, no teatro tradicional, a recepção prescindisse deste último ou o intelecto não participasse, em nenhum momento, das decisões do espectáculo. Por outro lado, ao definir a experiência visceral como uma experiência de liberdade, Barrett e Doyle negligenciam o modo

como o espaço cénico, pensado e cuidado com minúcia de ourives, não só cria mas também condiciona essa experiência através da sua composição sensorial, cujo impacto no espectador é decisivo para a fruição e tomada de decisões. Eis como a experiência visceral surge sintetizada no *sítio* da companhia:

> A liberdade física de explorar os mundos imaginários e sensoriais de um espectáculo dos Punchdrunk sem coacção ou direcções explícitas distancia-o da prática habitual de ver teatro num espaço não-convencional. Embora o nosso trabalho seja estruturado necessariamente numa perspectiva prática e de segurança, a narrativa não linear associada ao alto grau de liberdade de escolha do espectador torna esse espectáculo numa experiência singularmente pessoal e intensa. (Punchdrunk, s.d. b). Trad. minha)

Mais do que escavar as possíveis definições da visceralidade[48], importa identificar os mecanismos através dos quais ela configura a zona de contacto com o espectador e define o movimento de comoção no qual o implica. Como se concretiza o carácter visceral do espectáculo? A que estratégias recorre este para promover uma experiência sensorial e tornar o corpo do espectador no protagonista das escolhas que constituirão o espectáculo?

Claramente, o discurso da companhia idealiza os modelos participativos e a liberdade e autonomia que lhes são supostamente inerentes. Estes modelos têm vindo a ser criticamente analisados em influentes estudos (cfr. Bishop 2012, 2004; Freshwater 2009; Harvie 2013 e Jackson 2011), bem como em abordagens específicas sobre políticas de ser espectador e trabalho imaterial no teatro imersivo, no contexto da economia da experiência contemporânea (Worthen 2012, Harvie 2013, Santone 2014, Zaiontz 2014, O'Hara 2017). Destaco a proposta de Adam Alston que sugere que o tipo de participação exigida nos espectáculos de Punchdrunk está imbuida de valores e de um *ethos* neoliberal, que sustentam uma política da participação implícita (2016, 112 e segs). Alston defende que a liberdade e o empoderamento são modos de intensificar uma "participação produtiva" que ele designa por "empreendedora", isto é, uma participação assente num conjunto de regras em que o trabalho imaterial e afectivo são

[48] Para um debate aprofundado sobre definições de visceralidade ver também Machon 2009; Biggin 2017.

"co-optados como fonte de capital" (idem, 16). Considerando-a como uma característica-chave do trabalho da companhia, o autor afirma ainda que a participação empreendedora é incentivada através de uma busca activa de experiências afectivas (idem, 130 e segs). Assim, não só está em jogo uma política de participação de exclusividade mas também uma posição vulnerável do espectador.

Na base destas desigualdades está, pois, a relação de poder entre a criação de condições da experiência e o modo como essas condições determinam essa experiência, por outras palavras, a relação de poder estabelecida entre os efeitos estéticos pretendidos e o espaço oferecido a afectos emergentes durante a experiência. A valorização desta como forma de democratizar o fazer artístico e reforçar o seu potencial transformador caracteriza a viragem das práticas teatrais, sob a influência da performance arte desde os anos 60/70, alicerçada numa premissa de fusão entre arte e vida, preconizada pelas vanguardas modernistas. Investigar, questionar e desafiar formatos de encontros entre fazedores e espectadores promove uma experiência única, objectivo principal de propostas que colocam a ênfase na participação do público[49]. Como referi a propósito de *AQD*, de Vera Mantero, o modelo participativo não é condição exclusiva para implicar e tornar activo o espectador no acontecimento teatral. Do mesmo modo que a tradição postula o teatro como um lugar que se define pela separação dos espaços, também a participação tem sido considerada o único antídoto à passividade do público e a forma de lhe garantir autonomia no acontecimento teatral, ignorando os constrangimentos da construção sensorial da zona de contacto onde o encontro acontece.

Desde a viragem do século, Punchdrunk tem vindo a combinar textos da dramaturgia clássica (*The Duchess of Malfi*, 2010, or *Faust*, 2006, com instalações cenográficas inexcedíveis em laboriosa sofisticação plástica). Ao contrário de outros formatos *site-specific,* em que a apropriação do espaço sublinha um certo despojamento da arquitectura ou matérias de origem, Punchdrunk investe numa reconfiguração cenográfica total do espaço, como estratégia estética para criar uma experiência exaltante do ponto de vista sensorial. Como o nome indica, Punchdrunk deseja-se embriagante, avassalador, mas também confuso e estupefaciente, fazendo o espectador refém de uma relação "intoxicada" (cfr. Alston 2012).

[49] Para uma discussão sobre a questão da participação em teatro imersivo cfr. Harvie 2013, Santone 2014, Zaiontz 2014, O'Hara 2017, Alston 2016.

O tratamento plástico meticuloso e requintado produz atmosferas de grande impacto, em que iluminação e sonoplastia têm um papel imprescindível. Por meio destas atmosferas poderosas, o espaço envolve o espectador, operando ao nível da sua resposta corporal e afectiva ao ambiente e aos performers, cujo registo de interpretação se caracteriza por um intenso trabalho físico e por uma capacidade de abstracção da presença do público. Surpreendido pelo aparecimento súbito de um performer ou, pelo contrário, perseguindo-o em busca do próximo lugar de acção, o espectador está, pois, "dentro do espectáculo", mas com um adereço particular: uma máscara. Traço estilístico da companhia, usar uma máscara é uma das regras de Punchdrunk. Ao fazê-lo, o espectador ganha um anonimato que reforça a liberdade da experiência, embora esta não preconize um formato interactivo (cfr. Biggin 2017). As opções individuais tomadas fundamentam as suas narrativas particulares do espectáculo – os espectadores fazem o seu espectáculo –, mas não alteram o curso das acções do guião cénico. Embora lhes seja oferecida a possibilidade de deslocar-se no espaço, de escolher o seu itinerário e de explorar cenário e adereços pela visão e pelo tacto, o espectador não interage com os actores, excepto nos encontros de um-para-um. Mais próxima de uma experiência cinematográfica (cfr. Maples 2016, 124), o espectador é como um *voyeur* "dentro do filme": por um lado, assiste ao mundo que acontece à sua volta sem participar na sua acção, por outro, funde-se no universo "visceral" que vivencia. Esta proposta assenta, porém, numa política de afectos em que os efeitos produzidos predominam sobre a idealizada liberdade da experiência.

Recusando a divisão dos espaços e criando um espectáculo que convida a traçar um percurso individual, a participação do público em *SNM* cai na armadilha das estratégias de condicionamento da percepção do sistema da representação, cujos efeitos se empenha em criticar. As premissas do encontro que se oferece à influência recíproca do público na obra é crucial. Nesta secção, gostaria de interrogar a zona de contacto que o espectáculo *Sleep No More* desenha e o tipo de relação que engendra com o público. Procurarei verificar de que modo a experiência visceral, autónoma e livre, que os criadores afirmam oferecer ao público determina ou potencia os afectos deste e, consequentemente, a sua função de ressonância afectiva. Na ausência de fronteiras espaciais, surgem outros mecanismos de separação implementados, sobretudo, pela política de afectos que os ambientes sensoriais predicam. Enquanto espaços sociais intensificados, estes

ambientes definem relações de poder entre o efeito visceral pretendido e a autonomia oferecida ao espectador. Particularmente, proponho aqui interrogar qual a relação de poder em jogo entre o modo como as atmosferas sensoriais do espectáculo, em particular, o espaço sonoro de tensão e suspense, são oferecidas à experiência e as respostas e decisões passíveis de ser tomadas pelo público.

Sleep No More – *o espectáculo*

Baseado no drama *Macbeth*, de Shakespeare, *Sleep No More* (estreia: Londres, 2003)[50] é um espectáculo-instalação que transforma as palavras do bardo em ambientes visuais e sonoros, num pulsar de afectos e emoções. Tal como informam as notas do arquivo no sítio da companhia, esta versão tem como propósito "recontar a história de Macbeth como um *thriller* de Hitchcock" (Punchdrunk s.d. a)). Do texto dramático não sobra uma palavra. *Sleep No More* cria uma versão atmosférica da tragédia de *Macbeth*. Extraindo os conflitos profundos do texto – a ambição e a moral, o indivíduo e a nação, o poder e a justiça –, o encenador Felix Barrett transforma estas temáticas em intensas contracenas de movimento coreografado, repetidas em *loop* durante várias horas[51], embora cada grupo possa permanecer apenas três a contar da hora de entrada. São as zonas emocionais do texto dramático associadas dramaturgicamente às atmosferas dos filmes de suspense que interessam a Barrett materializar em ambientes de intensidade quase palpável. Da intriga de Macbeth, que usurpa o trono do reino da Escócia cometendo crimes hediondos, sendo, por isso, perseguido por alucinações e estados de loucura, permanecem apenas os matizes emocionais, suas insanidades e fantasmagorias.

No curto trajecto entre a entrada do McKittrick Hotel e primeiro espaço cénico, a visibilidade do percurso labiríntico, delineado por cortinas pretas, é quase nula. Com uns titubeantes passos no escuro, o espectador descobre-se num bar, cujo aprazível ambiente jazzístico convida a ficar. Calorosamente recebido, é, contudo, pressionado a juntar-se aos restantes espectadores que aguardam para aceder aos restantes pisos, recebendo

[50] Neste trabalho, referir-me-ei à versão apresentada em Nova Iorque, estreada em Março de 2011, no McKittrick Hotel, em Chelsea.

[51] Na produção nova-iorquina, o espectáculo tem sessões diárias com duração de quatro horas, excepto sextas-feiras e sábados, em que o *loop* se estende durante oito horas.

uma máscara branca e de expressão neutra. Alinhados em fila, os espectadores vão sendo chamados em grupos de cinco a dez pessoas, que atravessam uma cortina preta. Do outro lado, espera-os um elevador que os separará aleatoriamente pelos diferentes pisos. As instruções são claras: não se pode falar nem tirar a máscara durante todo o espectáculo. Cada espectador deve explorar o espaço numa viagem individual em que a curiosidade táctil é incentivada: pode-se tocar nos adereços, abrir gavetas, perseguir os actores por corredores e andares ou demorar-se em alguns quartos mais do que noutros. Assim que o espectador sai do elevador fica entregue a si mesmo, livre de explorar os vários andares, com carta branca para dar asas à sua curiosidade.

O espaço cénico oferece vários focos de interesse e surpresa em cada zona. Cem divisões cenografadas espalham-se pelos cinco andares dos três armazéns adjacentes e dão corpo ao fictício McKittrick Hotel (referência ao filme *Vertigo*), no famoso bairro das galerias de Chelsea. Concebido conjuntamente por Livi Vaughan, Felix Barrett e Beatrice Minns, o projecto cenográfico não teria sido implantado sem a ajuda de 200 voluntários não pagos que, durante quatro meses reconstruíram e retocaram todos os elementos cénicos (Piepenburg 2011)[52]. Os cinco pisos do edifício configuram a totalidade do espaço cénico (incluindo um sexto andar secreto), sem separação entre actores/bailarinos e público. Em todos os espaços, o espectador é convidado a explorar o ambiente pelo olfacto (nas salas com plantas, nos bosques), pelo tacto (abrindo gavetas, tocando em objectos), pela visão (lendo cartas das personagens, espreitando, descobrindo, perseguindo lugares onde a acção está a acontecer) ou mesmo pelo paladar (os rebuçados apetitosamente guardados em frascos de vidro na loja de doces). Como o som é omnipresente e tem uma influência relevante na experiência do espectador será considerado em detalhe mais adiante.

Já o contacto com os performers é alvo de maior contenção. Movendo-se pelos seis andares do espaço cénico, nenhum performer (ou espectador) pode ter uma percepção do ritmo global do espectáculo. Isto obriga, simultaneamente, a um grande rigor no cumprimento do guião cénico e a uma capacidade de adaptação – física, mental e emocional – ao comportamento do público na medida em que este se interpõe, literalmente, no seu caminho. Como não há bastidores, os performers estão expostos ao olhar do público e, muito embora as acções deste não interajam com a cena, elas afectam o fazer no sentido mais elementar (das deslocações no espaço, por exemplo). Importa ainda destacar o efeito estético que as deslocações do público, dado o grande número de espectadores, produz. As movimentações são tendencialmente gregárias. Os espectadores habitam o espaço cénico e ao deslocarem-se em revoadas, no encalço do próximo acontecimento, enquadram as cenas e tornam-se parte da "paisagem coreográfica", segundo Maxine Doyle (Machon 2009, 58). A experiência do espectador é, assim, estetizada, transforma-se num jogo de efeitos para os outros espectadores, resultado do que Alston denominou como "o imperativo de ser produtivo como condição para o envolvimento afectivo do público" (Alston 2016, 21. Trad. minha).

[52] Note-se que o espectáculo esteve em cena dois anos com um sucesso comercial tão grande que permite à companhia investimentos de projectos de grande escala ver (Healy 2013).

Aparentemente contraditórias com o espírito de imersão da experiência oferecida, a absorção do performer no seu desempenho das cenas representadas ou a interpelação directa de um espectador são formas de gerir o contacto com o público. Em número bastante maior do que os performers, a proximidade e o contacto fazem perigar o controlo sobre o fazer e, consequentemente, sobre os efeitos pretendidos. Para Tori Sparks, uma das performers deste espectáculo na sua versão nova-iorquina, é necessária uma "sensibilidade de 360.º" (Tori Sparks em entrevista, 16 de Março 2012, Nova Iorque). Para a performer, o público pode até perturbar o desenrolar do espectáculo, perdendo facilmente a noção do "respeito" pelo trabalho artístico, justamente, porque a separação dos espaços e a distinção entre teatro imersivo e interactivo não é clara para todos. Ao mesmo tempo, é a confusão entre espaços e acções que traz os resultados mais gratificantes:

> Eu adoro [*Sleep No More*], penso que é realmente um trabalho gratificante [por ser a maior e mais completa performance] porque é tão visceral e tão em bruto, que sendo interpretação, estamos todos tão perto que vai além da interpretação. Tens de ser real o tempo todo e, então, o que é que isso quer dizer para ti se tens de ser alguém que não é necessariamente tu mesmo mas dá corpo a estas pessoas [personagens] tão minuciosamente que as pessoas junto a ti podem ler as tuas pestanas. É um desafio diferente do de estar em palco. (Tori Sparks em entrevista, 16 de Março 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

Quando os performers se deslocam agilmente no espaço (levando atrás grupos de espectadores que os seguem) ou representam uma cena do tex-

to que exige uma escuta mais atenta, eles próprios traçam uma clara separação para com o público, ignorando-o. A proibição de olhar directamente para os espectadores é, de resto, uma regra dos espectáculos da companhia. Embora possam estar literalmente tão próximos que cheguem a tocar num ou vários espectadores, os performers passam por eles como se ali não estivessem ou fossem invisíveis (cfr. White 2012, 233), o que reforça o estatuto de *voyeur* daqueles[53]. O espectáculo acontece à volta do público, mas não o inclui, a não ser nos breves e aleatórios momentos reservados apenas a um espectador. Este é igualmente o motivo pelo qual o espectáculo é associado ao universo cinematográfico, na medida em que apesar de criar uma aparente imersão no universo criado e experienciado, em rigor, a sua experiência mascarada é a de observador, não tão diferente dos formatos mais convencionais[54]. No entanto, pode ser mais evidente saber se o público "está com" os performers no teatro imersivo:

> Tu sabes que o público está contigo, porque se não, estão a ir-se embora... isso é mesmo um bom indicador para saber se o público está comigo, porque se eles não forem contigo ou não acreditarem no que estás a fazer, vão-se embora... podem escolher fazer outra coisa... (Mathew Blake em entrevista, 8 de Abril 2012, via skype. Trad. minha)

É curioso notar que esta facilidade literal de saber se estão a receber atenção, se estão a agradar ou não, se estão a ser escutados e intensificados, porém, é paradoxal face à acentuada vulnerabilidade do performer, que releva da ausência de delimitação da cena e das regras de actuação que lhe são exigidas. Se surge um ruído estridente, se um performer corre através do público ou se vários espectadores se amontoam numa das salas, é motivo suficiente para o público se deslocar. Talvez o que seja claro nestas circunstâncias seja a percepção do foco de atenção mas não o que esse foco instaura em termos de ressonância afectiva.

Em contraste, os encontros com um espectador apenas acontecem em proximidade, sem outro público presente sob os olhares recíprocos entre ele e o performer. Este é o único momento em que a separação teatral se

[53] Para uma relevante análise de experiências de intimidade como voyeurismo sexual em Punchdrunk ver Gordon (2012) e Maples (2016).

[54] Para outras formas de indistinção entre propostas convencionais e propostas imersivas, ver também (White 2012).

dissolve, não sem tensão. Uma vez durante cada *loop*, cada um dos performers provoca um encontro privado com o espectador, "raptando-o" e fechando-o numa das salas do espaço cénico. Outras vezes, o espectador deambulante pode deparar-se com uma sala vazia, onde um actor está sozinho, e ter o privilégio de uma experiência directa de imersão na ficção[55]. Entre as quatro paredes desse quarto ou escritório tudo pode acontecer, mas a experiência é exclusiva de quem foi apanhado. Conforme testemunham, em entrevista, alguns dos performers que fazem (ou fizeram) o espectáculo em Nova Iorque ou Londres, nestes momentos singulares o tipo de relação estabelecida com o espectador exacerba características da comunicação interpessoal, e pode despoletar momentos únicos em intensidade. Especialmente quando tiram as máscaras dos espectadores, os performers relatam experiências de intimidade, tensão e surpresa especialmente intensas (cfr. Flaherty 2014). As reacções, testemunham, são fortes: choro, confissões e até fúria (White 2009, 228 e segs), o que mostra como o uso da máscara tem múltiplas implicações nas condições de recepção do espectáculo. Como oportunamente critica White, estes encontros prometem um acesso a um lugar íntimo da obra e parecem depender da sorte ou da persistência dos espectadores em encontrá-los (idem, 230). Na sua opinião, porém, embora se trate de experiências únicas, esses momentos trazem camadas de aparente profundidade ao drama e ao espaço ficcional que funcionam para adensar o tom de mistério e a surpresa do espectáculo, podendo provocar, segundo a experiência pessoal que relata, estados de alguma vergonha e até humilhação (idem, 231). As cenas de um-para-um são momentos exclusivos e privilegiados, posto que acessíveis apenas a alguns. Neste sentido, eles criam oportunidades desiguais para o público, o que evidencia a "política de exclusividade" deste tipo de teatro (Alston 2016, 141).

Mas também há boas experiências, pelo menos por parte dos performers que confessam por vezes sentirem-se tocados e surpreendidos nestes momentos, o que os coloca igualmente numa posição de vulnerabilidade. Mathey Blake relata uma dessas situações:

[55] Nas apresentações de *Sleep No More* em Nova Iorque, dificilmente o espectador teria essa oportunidade dado o número enorme de espectadores. Embora a produtora local (*Emmursive*) não divulgasse dados totais de espectadores, nem de lucros, confirmam a lotação esgotada na maioria das sessões. Em entrevista, a performer Tori Sparks refere uma média de 400 espectadores por noite.

> Lembro-me de uma [situação] em particular, realmente entusiasmante... Aquilo foi assim, tipo, *wooow*! Mesmo... Estava a fazer o um-para-um [*one-on-one*] com alguém e estávamos num camarim. Eu era o dono de um grande teatro e puxei alguém para trás da cortina... e o espaço era mínimo. Então toquei-lhe bem perto e tirei-lhe a máscara e foi uma espécie de suspiro de maravilhamento porque se tu és público, mesmo que possas estar ali mesmo, de repente podes estar completamente exposto e totalmente vulnerável e eu contei-lhe uma história... murmurava sobre como eu tinha tido este sonho sobre corpos contorcidos fora das muralhas do castelo e [como] (...) eles precisavam de correr porque alguma coisa ia acontecer e a morte estava a rondar e eles precisavam de me prometer que estariam seguros... É suposto ser um bocadinho assustador mas esta pessoa voltou-se para mim, olhou-me nos olhos e disse "eu prometo", e foi realmente algo sensual... foi incrível, porque eu pensei que estava a controlar a situação... Eu tinha as mãos no pescoço das pessoas e tinha-lhes tirado a máscara, tornando-as vulneráveis e esta pessoa simplesmente inverteu a situação e jurou solenemente e tocou a minha cara e isso foi feito com tanta autoconfiança, realmente estimulante... foi incrível... (Mathew Blake em entrevista, 8 de Abril 2012, via skype. Trad. minha)

Embora este tipo de participação possa ser entendida como positiva e produtiva (cfr. "espectador nómada", Papaioannou 2014), a liberdade e a autonomia não são as mesmas para todos os espectadores. Como Alston assinala, embora libertador e entusiasmante para alguns, este modelo de participação também constrange aqueles que possam não ter a "disposição ou capacidade de participar de forma oportunista" (2016, 139). Este é precisamente o meu caso, além de não ter tido a "sorte" de um encontro um-para-um.

Antes de subir no elevador, ajustei a máscara, testando onde prender o elástico, onde assenta melhor no nariz, percebendo como garantir uma boa visão, como respirar. Com aquele corpo estranho em nós, imagem multiplicada nos outros que nos rodeiam, inicio a viagem. A sofisticação, o detalhe e a escala do espaço cénico provocam um deslumbramento que faz esquecer temporariamente o desconforto físico e psicológico. Mas logo a penumbra geral e o ambiente sonoro começam a produzir os seus efeitos. Caminhando sozinha, hesito na direcção a tomar. Não é claro o caminho. Tomando balanço com a curiosidade pelo que me espera na sala seguinte, surpreendo-me com a impetuosidade do performer que se apressa corredor afora, seguido por elementos do público. Entre os espectadores reina um silêncio frio, tolhido. Tal como a máscara, o silêncio dos espectadores adensa a tensão criada pelo design sonoro e constrange a comunicação. Sem dar conta, a tensão instala-se no corpo, pulsando ao ritmo da inquietude e desconforto. Intensifica estados de alerta. Qual subtil frenesi à espreita sob a segurança da ficção, senti: surpresa, susto, aceleração de batimentos cardíacos, inquietação; alívio por encontrar uma sala onde está a acontecer alguma coisa e contentamento decorrente de me saber no sítio "certo"; resistência e tensão por não poder comunicar com os outros, por querer tirar a máscara, por perder a noção do tempo; constrangimento e desconforto por ficar sempre aquém de tudo o que há para ver, por observar o estímulo da adrenalina noutros espectadores, por admitir que a percepção consciente dos efeitos estéticos impossibilita uma entrega à imersão na experiência, por aceitar a subjugação a tantas regras para uma experiência estética supostamente livre. No final, a cena do banquete, onde o público todo é reunido pelos performers, tem um efeito quase redentor ou, pelo menos, conciliatório: enfim junto da companhia com quem chegara, enfim perante o elenco todo, enfim o fim.

A imposição da máscara como condição de acesso ao espaço cria resistências. Cobrir o rosto afigura-se como uma formalidade normativa com um impacto tão ou mais forte do que a regra convencional de assistir a um espectáculo sentado na plateia. Trata-se de um constrangimento do corpo, para o qual não é oferecida opção. Mesmo para o espectador a quem a máscara poderá servir como incentivo para a exploração e imersão no espaço, a obrigatoriedade do seu uso implica uma sujeição às regras do espectáculo e, nesse sentido, a sua aceitação é sinónimo de submissão a uma coacção. Para participar da experiência e gozar da liberdade que lhe é "oferecida", o espectador tem de acatar as regras impostas e, assim, sujeitar-se aos efeitos que elas terão sobre o seu corpo, prescrevendo as condições da sua experiência.

Seguidamente, procurarei demonstrar como estes paradoxos da participação imersiva em *Sleep No More* se revelam igualmente no modo como o seu universo sensorial é construído e como ele determina, à semelhança do sistema teatral que pretende subverter, a experiência estética e as escolhas do espectador. Começarei por evidenciar a política de afectos implicada na atmosfera sensorial da versão *thriller* de *Macbeth* e como ela sustenta o ambiente de suspense, induzindo estados de tensão, inquietude e ansiedade, através da relação ecológica entre espaço, som e iluminação. Questionarei, então, o poder performativo deste mundo sensorial e

afectivo sobre a experiência do público e, inversamente, como a performatividade da função de ressonância afectiva do público sobre o espectáculo é potenciada ou condicionada.

Atmosferas sensoriais: espaços tácteis e enredos sonoros

Na penumbra, reagimos com cautela, diminuindo a velocidade com que nos movemos. O ambiente activa mecanismos de reconhecimento do espaço: literalmente ou em sentido figurado, tacteamos para nos deslocarmos com segurança. Tocar opõe-se ao imperativo "não tocar" da distância que a relação teatral postula, elegendo, assim, um tipo de interesse ou de atenção elementar a detalhes do espaço, a uma materialidade da obra que, por vezes, parece reduzi-la a um gabinete de curiosidades monumental. Isto significa que ao optar por uma reduzida visibilidade e por uma organização labiríntica do espaço, o espectáculo revaloriza o contacto directo e palpável com o universo criado, fazendo sobressair o papel da experiência corporal no acesso ao ambiente em que o corpo está mergulhado e, consequentemente, nos processos de significação que o espectador constrói para si. Este contacto visceral com o ambiente destaca a importância da pele, órgão cuja extensão cobre inteiramente o corpo, como fonte primária da relação com o espaço. Assim, a activação da sua superfície produz um primeiro nível de imersão na experiência estética.

Se, por um lado, a penumbra apela à percepção táctil por forma a conhecer o que a visão não permite, por outro, produz sensações de insegurança, hesitação e vigilância. Recorrendo aos famosos estudos de Lakoff and Johnson sobre a metáfora e o modo como ela medeia e constitui o mundo para nós, White mostra como a metáfora da imersão revela uma condição de separação entre sujeito e objecto (White 2012, 225 e segs). O exemplo do nadador é claro: está imerso na água mas é distinto dela. Se estar imerso é estar completamente rodeado por algo, então esse algo é-lhe exterior (idem, 228). Neste sentido, o conceito imersivo configura uma experiência paradoxal para o espectador: visceral, envolvendo o corpo na totalidade, mas posicionando-o como separado do ambiente que o rodeia.

Este não é, contudo, o caso do plano sonoro, que opera de forma subliminar para criar no espectador estados subtis de tensão. Crucial para a constituição das atmosferas sensoriais imersivas, que distinguem o seu estilo, o ambiente sonoro de *Sleep No More* não só envolve completa-

mente os espectadores como invade os seus corpos, tendo efeitos sobre estados fisiológicos individuais.

Inspirado nas persuasivas bandas sonoras dos filmes de Hitchcock, a contribuição do espaço sonoro é determinante para criar a atmosfera de *suspense*, que envolve e invade o espectador. De acordo com as palavras de Felix Barrett (Punchdrunk), o ambiente sonoro tem a marca de *suspense* de um *thriller,* sendo mais devedor da influência das partituras sonoras de Bernard Herrmann, do que dos próprios filmes de Hitchcock. Repetidas passagens de *Vertigo, The Man that Knew Too Much* ou de *Psycho* são reconhecíveis no *remake* musical do design sonoro de *Sleep No More*, servindo de base rítmica para o ambiente de sobressalto que se pretende instalar. Sobre a partitura musical de Herrmann, oportunamente "visceral" (Sullivan 2006, 229), Stephen Dobbie, cúmplice da companhia desde 2002, sobrepõe temas jazzísticos de *big bands* dos anos 30 e 40, numa remistura bem condimentada com sonoridades electrónicas. Este *medley* sugere uma atmosfera geral de expectativa e tensão, ciclicamente amenizada pelo contraponto jazzístico, que matiza a experiência do espectador, designadamente, ao nível dos estados fisiológicos provocados, tal como as composições de Herrmann, pontuadas por traços de um romantismo wagneriano, sustentam o ambiente de suspense dos *thrillers*. O design sonoro é esmagador e omnipresente.

Durante onze anos de uma colaboração dourada (1955-66), Herrmann compôs as inconfundíveis bandas sonoras dos filmes do "mestre do suspense", como foi popularmente aclamado. Com uma assinatura estilística que a destacou na indústria cinematográfica de Hollywood, a música de Bernard Herrmann tem um papel fundamental para a construção narrativa nos filmes de Hitchcock, através das tonalidades emocionais que pontuam ritmicamente e sugerem expectativas negadas ou frustradas, estratégias típicas do género. Os filmes de suspense fabricam efeitos para atingir fins específicos: estimular o terror, o medo, a ansiedade ou perturbação no espectador através de crescentes estados de tensão que produzem contrastes mais intensos entre o que se vê e o que não se vê, entre o esperado e o inesperado. O espectador é alvo de manipulação em permanência. Graham Bruce identifica as estratégias particularmente refinadas e delicadas com que o compositor faz corresponder à narrativa de suspense um "análogo musical" patente no retardamento ou na negação da resolução harmónica das sequências (Bruce 1985, 218): o acorde de sétima, que invoca sensações de inquietude e insatisfação perante o adiamento da

harmonia; a dissonância e a politonalidade, desvios da harmonia utilizados para prolongar o desconforto do suspense; cromatismo, sequências rítmicas repetidas para criar ambiguidade e tensão; figuras repetitivas, tais como o célebre *ostinato* cuja repetição persistente acentua estados de tensão (Bruce 1985, 118-133). Em suma, conclui Bruce, Herrmann recorre a desvios da harmonia convencional da música como força de suspensão de expectativas sobre a narrativa, "fonte do poder afectivo das suas partituras" (idem, 137. Trad. minha).

É exactamente neste poder afectivo que *Sleep No More* alicerça as atmosferas sensoriais do espectáculo. Inspirado pelo ambiente poderoso das composições arrepiantes de Herrmann, o design sonoro de *Sleep No More* explora os efeitos emocionais do *thriller* cujo universo negro promete um casamento perfeito com as almas atormentadas de Macbeth e sua cúmplice, Lady Macbeth. Em conjunto com a iluminação ténue, o design sonoro promove intencionalmente estados de tensão, desconforto e perturbação que provocam, por sua vez, estados fisiológicos associados ao medo ou à defesa perante a ameaça, e, por isso, desencadeados por processos primários do sistema nervoso, à margem do crivo da cognição (cfr. Ledoux 1996). Ao deambular pelo espaço, o espectador mergulha num ambiente sonoro que actua com eficácia aos níveis mais imperceptíveis da experiência consciente: os tons arrepiantes dos violinos, as figuras estonteantes dos *glissando*, a repetição de séries rítmicas e o *crescendo* que fazem escalar a tensão envolvem completamente o corpo do espectador e provocam estados de agitação, tensão, inquietude e perturbação. Estes estados reflectem-se numa tipologia de reacções corporais de desconforto com intensidade variável ao nível do sistema respiratório (falta de ar, dores na zona do peito, dificuldade em respirar) e cardiovascular (aceleração cardíaca e sanguínea, palpitações), factores de stress do organismo.

Cientificamente provados e utilizados em práticas terapêuticas, os efeitos da música sobre os estados fisiológicos indicam a existência de uma correspondência directa entre o sistema de organização da música e o do corpo, num circuito diferente do da cognição: a música "fala a linguagem da fisiologia" e, por isso, tem nela um impacto directo (Schneck, Daniel e Berger 2006, 24). Definida por intervalos cuja tensão inerente procura a resolução harmónica, a dissonância, afirmam os autores deste volume sobre os efeitos da música no corpo, tem como resposta mais frequente nos seres humanos o desconforto e, portanto, é considerada desagradável ao ouvido, pelo que a sua fruição estética requer alguma

exposição a essa sonoridade (idem, 195). Esta exposição funciona como estímulo musical e/ou sensorial do ambiente ao qual o corpo reage, deixando-se apanhar e conduzir pelos seus ritmos. A sintonia entre sistema nervoso e estímulo exterior, ou *"sincronização"* (cfr. Brennan 2004, 68 e segs), ressoa com repercussões em diferentes dimensões do corpo.

Da mesma forma, o design sonoro de *Sleep No More* tem efeitos concretos na fisiologia do espectador. Criam tensão, expectativa e ansiedade. A adrenalina que produz esses estados, porém, não se traduz em emoções, pensamentos ou comportamentos partilhados de forma idêntica pelos espectadores. Sabendo-se num ambiente protegido e ficcional, para uns, a adrenalina poderá produzir desconforto, um fechamento do corpo em alerta máximo, e, para outros, instigar a curiosidade pelo risco e o prazer do jogo, garante da experiência lúdica. Todos partilham, contudo, as condições da experiência que, longe de ser livre e autónoma, é condicionada por um ambiente afectivo de intensidades vibracionais às quais o corpo é vulnerável. Neste sentido, a atmosfera de *suspense* materializa o contacto com o mundo cénico implementado. *Sleep No More* utiliza primorosamente não só as estratégias estéticas da composição musical do *thriller* mas também tira partido das qualidades imersivas do som, transgressor das fronteiras físicas do corpo. Tal como os afectos, o som também nos pode invadir, mostrando como os limites do corpo não separam subjectividade de ambiente. O som envolve-nos completamente e não é possível escapar-lhe. Ele materializa estados afectivos. É aqui que a questão da política de afectos, geradora de uma economia de circulação, se coloca relativamente ao programa estético de *Sleep No More*. O espectáculo manipula a experiência imersiva que se oferece inicialmente como libertadora e autónoma. Se os espectadores são livres de perseguir os actores que desejarem, não podem, contudo, escapar ao ambiente de tensão em fundo rítmico que os segue e invade por todo o espaço, posto que o som é omnipresente em todos os espaços e a sua fonte camuflada (Ricci 2012), o que ressoa com a implícita coerção participativa do espectáculo.

É de assinalar ainda que *Sleep No More* reproduz um dos aspectos mais significativos da contemporaneidade no que toca às condições de percepção auditiva: o pano de fundo musical disseminado pela maioria dos espaços públicos das sociedades globalizadas, sobretudo aqueles associados com actividades comerciais (cafés, bares, lojas). Segundo Anahid Kassabian, esta predominante infiltração musical tem consequências no modo como escutamos. Actualmente, sugere a autora, desenvolvemos uma "escuta

ubíqua" (*ubiquitous listening*), uma forma de escuta simultânea ao desempenho de outras actividades, portanto, uma actividade secundária que, não obstante, é responsável pela produção de "subjectividades disseminadas" (*distributed subjectivities*) (Kassabian 2013). Estas subjectividades constituem um campo no qual o poder é distribuído de forma irregular e imprevisível (idem, xxv). A tal ponto familiar e impercetível, este tipo de escuta facilita a eficácia da manipulação afectiva. É o que acontece igualmente em *Sleep No More.* O espectáculo não solicita um investimento na atenção particular da percepção auditiva. Pelo contrário, o ambiente sonoro é concebido como um pano de fundo rítmico para que os seus efeitos sobre o corpo sejam eficazes: a tensão, a inquietação e a ansiedade que incutem no espectador exercem um poder manipulador da experiência visceral. O espectáculo desinveste em modos de escuta atenta promovendo, pelo contrário, a dispersão pela proliferação de estímulos sensoriais.

Do ponto de vista sonoro, o modo de atenção que o dispositivo estimula, reitera os efeitos emocionais que constrangem as possibilidades de exploração visceral do espaço e criam fronteiras entre os espectadores e os actores e entre os próprios espectadores, em vez de uma zona de contacto permeável. Embora o espectador seja livre de se mover fisicamente no espaço e de se relacionar com os objectos e adereços com um grau de proximidade que subverte a relação de distância do aparato teatral, o ambiente sonoro manipula, modela e medeia a sua experiência.

O espectador-voyeur

A máscara simboliza o disfarce. Nas representações rituais e teatrais, ela permite esconder a identidade de quem a usa para assumir outra. Colocar a máscara significa, simbolicamente, tornar-se um outro. Ao inverter o processo, colocando a máscara no espectador, Punchdrunk problematiza esta tradição porque permite ao espectador gozar dos privilégios do disfarce que suspendem os códigos habituais de conduta no teatro e o protegem dos julgamentos sociais, do próprio e dos outros. A máscara promove, pois, um anonimato do espectador, gerador de uma liberdade carnavalesca, a um tempo estimuladora da exploração livre do espaço e inibidora do contacto entre espectadores. Este anonimato esconde as expressões visuais do rosto, a forma mais imediata de comunicação, e diminui as possibilidades de interacção entre espectadores, dando azo a comportamentos desviantes (cfr. Alston 2012) bem como a um olhar voyeurista, semelhante ao de uma câmara de cinema que atravessa o espaço como

testemunha invisível. Simultaneamente, os espectadores-exploradores vêem-se impedidos de criar laços, cumplicidades e partilhas, reforçando o isolamento da experiência individual. Assinaláveis diferenças surgem quando os espectáculos da companhia são realizados noutros contextos, como num festival de música, em que não é solicitado o uso da máscara (White 2009, 225), mostrando como esta tem um impacto distinto no tipo de contacto estabelecido entre o público.

Outra consequência deste impacto é a reificação do espectador como elemento estético da paisagem cénica, conforme anteriormente notado. Tal como o *voyeur*, o espectador observa a acção de fora. Embora não possa ser reconhecido individualmente, o espectador pode ser observado porquanto se torna efeito visual para os restantes espectadores. Se este aspecto é relativamente pacífico para estes, dado que a sua atenção está focalizada na exploração do espaço de que os outros seriam parte, mais difícil parece ser o confronto dos performers com o conjunto de máscaras deambulando pelos espaços. Apesar de branca e sem expressão, a máscara não deixa de transmitir estranheza, amplificando o carácter sinistro e fantasmagórico da encenação e contribuindo para o ambiente assombrado do *thriller,* impressionando alguns performers mais do que certamente gostariam, enquanto para outros a experiência pouco difere da do auditório tradicional com luzes fortes que encandeiam os intérpretes:

> Lembro-me dos primeiros dias [de *The Mask of the Red Death*], vendo todas aquelas máscaras à volta e pensar, vou ter pesadelos com isto, porque é realmente uma imagem assustadora... especialmente antes de termos uma noção do fluxo de público [...] Mas quando, nos primeiros momentos do espectáculo, vemos aquelas máscaras a pairar, é realmente fantasmagórico e assustador... claro, ao longo do tempo, habituamo-nos, e é normal porque são só pessoas a usar uma máscara. Mas aquelas imagens ainda estão cravadas na minha cabeça, as imagens daqueles esqueletos sinistros e fantasmagóricos pairando na linha do meu olhar, que eu nem sequer consigo ver realmente... (Mathew Blake em entrevista, 8 de Abril 2012, via skype. Trad. minha)

> Não sei se é muito diferente de quando estás num auditório e as luzes estão a incidir sobre ti... tens uma quantidade de rostos mascarados a olhar para ti... então, é basicamente a mesma coisa, acho eu, de forma um pouco menos óbvia, mas ainda é um público... e a ideia básica de um público é que há uma sala para as pessoas e as luzes vão estar sobre ti, então não terias como vê-las, é só uma série de sombras no escuro e realmente não

se consegue ter uma percepção...para mim é um bocado a mesma coisa. (Matt Odel em entrevista, 7 de Abril 2012, via skype. Trad. minha)

De algum modo, porém, a máscara emblematiza a separação entre mundo cénico e espectador. Esta interposição da máscara na relação com os performers e com os outros espectadores marca o corpo de cada espectador, antes mesmo de entrar no espaço cénico. Ela materializa a pele como fronteira, isolando os espectadores entre si, moldando a experiência pelos estados de tensão e ansiedade promovidos pelo ambiente sonoro. Estes estados emergentes no corpo do espectador intensificam o seu limite como fronteira, criando um afastamento em relação aos restantes espectadores na medida em que modelam o outro como um adversário, um concorrente ou um rival em quem não se pode confiar (cfr. Zaiontz 2014), com quem se compete pelas melhores experiências, por conseguir o melhor ângulo de uma cena ou por ter o privilégio de um encontro um-para-um. O outro espectador é alguém que se deve manter à distância mas ao mesmo tempo sob vigilância, numa espécie de desconfiança, se quisermos aceder às melhores oportunidades do espectáculo.

Tal como defende Ahmed, os estados intensificados produzem as superfícies dos corpos e moldam atitudes de afastamento ou proximidade (2004). No caso, a máscara colada ao rosto do espectador sinaliza esse processo de separação posto em marcha pelos estados intensificados, gerados pelo ritmo contínuo do *suspense*. Ao condicionar a experiência emocional, mental e corporal, o espectáculo condiciona igualmente a circulação dos afectos que estão ligados à tensão, à inquietação ou à ansiedade. Na economia afectiva do espectáculo, o que é amplificado e disseminado são justamente as cargas sensíveis associadas aos estados de tensão induzidos pelo ambiente sonoro, que medeiam a experiência e condicionam, tanto as decisões do espectador quanto a atmosfera criada pelo público. Estimulantes para uns e constrangedores para outros, estes estados constituem os efeitos pretendidos pelo espectáculo, o que significa que a sua política de afectos promove uma circulação fechada de afectos, porque pouco vulnerável aos afectos emergentes que a imponderabilidade do encontro com os espectadores pode potenciar. Neste sentido, os afectos que circulam são determinados à priori, reinscrevendo a proposta estética de intentada autonomia para o espectador num sistema de reprodução regulamentado e condicionado, em que a troca não cria mundos e potencia afectos, mas reproduz mundos previamente programados.

Sleep No More constrói uma zona de contacto entre público e a obra que fomenta uma percepção multi-sensorial. Esta, porém, determina um fechamento do corpo sobre estados intensificados de tensão e inquietude, condicionando a experiência do espectador. Os efeitos estéticos produzidos prevalecem sobre a potenciação dos afectos. Ao intensificar os referidos estados, *Sleep No More* promove um movimento de comoção que se define por uma reciprocidade de afectos pré-determinada, com implicações sobre a ressonância afectiva do público. Este amplia e intensifica afectos que lhe são induzidos e não emergem de uma possibilidade aberta à imprevisibilidade vulnerável do encontro entre os espectadores e a obra. Note-se que não é a inquietude, a tensão ou a ansiedade *per se* que fragilizam o fazer conjunto da comoção, mas o facto de serem estados afectivos que decorrem de um plano estético e que constituem os efeitos pretendidos pelo espectáculo. Neste sentido, o espaço aberto à reciprocidade da ressonância afectiva do público é restricto.

| Capítulo 4

Comoção: a relação cena-público como um movimento conjunto de afectos

Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se aprender.
Teresa Brennan (2004, 164. Trad. minha)[56]

Conhecimento é o que conheces.
Gertrude Stein (1988, 102. Trad. minha)[57]

Sabem porque sentem

Como percepciona um actor, bailarino ou performer o público quando está em cena? Como o interpreta? Como reconhece se o público está a acompanhá-lo ou não? Como sabe se o espectáculo corre bem ou mal? O que faz o público durante o espectáculo? Qual o seu trabalho? Qual a sua influência? O que dá ou recebe? "Isso é muito difícil de dizer por palavras. É uma coisa que se sente", afirmam os actores, performers e bailarinos com quem conversei ao longo de dois anos. Pausas, hesitações, bloqueios. Recomeçam o discurso, titubeante, até que uma palavra ou um

---

[56] *Of that we cannot speak, thereof we must learn.* Esta frase é uma glosa do aforismo de Wittgenstein, para cuja versão segui a tradução de M. S. Lourenço do *Tratado Lógico-Filosófico*, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, 6.ª edição, 2015: 142.

[57] *Knowledge is what you know.*

impulso, frequentemente nascendo do corpo, espoleta o filão semântico ou as imagens para prosseguir na descrição, sempre aproximada, da experiência. Resistem a traduzir em palavras a experiência de estar em cena perante um público. Apenas o corpo conhece, porque sente, a plenitude da experiência sensível, de infinitas variáveis subjectivas. Sabem porque sentem. Mas por que resistem a verbalizar esta experiência?

Sistemática e sintomática, a resistência que os artistas oferecem à verbalização revela um novelo de condicionantes culturais e estéticas que vale a pena deslindar. A separação e hierarquização entre pensar e sentir, entre o mental e o corpo, na sociedade ocidental, desencoraja o processo de tradução. Por um lado, as palavras ficam sempre aquém da totalidade dos fenómenos sensíveis, especialmente aqueles ligados ao domínio dos afectos. Elas, ou a sua lógica discursiva, não parecem oferecer garantias para captar a complexidade da experiência sentida que não é observável, experimentável ou comprovável cientificamente. Por isso, é facilmente categorizada como pertencente ao domínio do indizível, do inexplicável e, como tal, do que transcende o humano. Assim os actores, performers e bailarinos sentem o público mas resistem a falar sobre o modo como sabem porque estes factores culturais condicionam o conhecimento do corpo como recurso válido. Por outro lado, a experiência sentida do teatro é constitutiva da sua dimensão estética. Muito para além de uma prática social, o encontro distintivo do teatro (espectadores-intérpretes ou espectadores entre si) acontece, ou não, durante o acontecimento poético, que é paradoxal. Este facto suscita ainda maior reserva, pois a percepção desse encontro é sempre singular, o que inibe generalizações. Como traduzir uma experiência, por natureza, diferente todos os dias e tão particular à sensibilidade de cada um?

A esta circunstância acrescem ainda dois factores enraizados na cultura teatral do Ocidente: a ideia de que pensar é contraproducente para o trabalho do actor e que tudo aquilo que, no domínio do sensível, transcende a compreensão lógica e verificável, é atribuível a fenómenos extraordinários, em suma, à magia do teatro. Apesar da propalada aproximação entre a teoria e a prática nas últimas décadas, o preconceito do actor não-pensante permanece em crenças, comportamentos e autoimagens dos actores da actualidade, porventura, até mais do que na dança contemporânea, dada a sua forte tendência conceptual. Para desempenhar bem a sua tarefa em cena ou para criar, improvisar, interpretar na sala de ensaios o actor não precisa de pensar, pelo contrário, pensar atrapalha-o nas suas funções. O actor não fala, faz; e o seu fazer não

requer pensamento ou consciência. Este lugar-comum desvaloriza o saber do actor (mesmo o que vem do corpo, posto que não é suposto que o compreenda) e condiciona o seu lugar discursivo. Se durante séculos pareceu impossível explicar as particularidades evanescentes do acontecimento poético, muito para além dos efeitos que a magia ilusionista produz, facilmente essas características são assimiladas por um discurso mistificador, cujo reinado ainda não terminou.

Como sugere Brennan, na citação em epígrafe, temos a aprender com aquilo que não conseguimos (ainda) traduzir em palavras. A questão que tratarei de seguida respeita o saber profundamente inteligente dos actores, bailarinos e performers sobre a experiência sensível da relação com o público. Mantido na sombra durante séculos, este saber revela um conhecimento próprio do corpo que nos permite aceder à realidade sensível do seu fazer, nomeadamente, à dimensão afectiva da obra, na qual o público participa e por via da qual influencia o espectáculo. O fazer artístico da cena exige um treino e uma escuta do corpo, quer entre actores ou bailarinos em cena quer entre a cena e o público, que se oferece como um campo de investigação fértil para discernir, usando o termo de Brennan, e nomear os processos através dos quais a relação cena-público se estabelece. Conhecer esta dimensão afectiva e o papel que o público nela desempenha permite formular uma hipótese alternativa à "magia do teatro", hipótese essa rica em possibilidades de nomeação por palavras dos fenómenos concretos. No seu fazer invisível, a relação entre cena e público é performativa.

Como sustenta a teoria da transmissão dos afectos de Brennan, existe um conhecimento do corpo, mais inteligente e mais rápido do que o da mente, que a atenção vital pode discernir e, assim, traduzir em palavras. O impacto do processo social da transmissão dos afectos é absorvido pelo corpo. É nele que é preciso procurar vestígios da relação de troca afectiva entre o indivíduo e o ambiente social. Acontece, porém, que os corpos dos actores, bailarinos e performers têm um estatuto paradoxal, na medida em que são corpos expandidos, investidos de afectos. Posto que cena e público habitam uma ecologia sensorial e afectiva, a relação sistémica que desenvolvem tem consequências nesse corpo paradoxal. Se o processo social da transmissão dos afectos tem impacto nos estados fisiológicos do outro, este processo, no contexto do teatro, terá consequências sobre a dimensão estética do acontecimento teatral uma vez que o corpo em cena é e não é o corpo do intérprete; em cena ele é material estético. Assim, gostaria de

pensar a função do público no acontecimento teatral, particularmente saliente nos casos de espectáculos que abrem um espaço afectivo de interacção, como uma ressonância afectiva, materializada numa circulação e intensificação de afectos que tem impacto na qualidade sensível da obra. Levarei a cabo esta tarefa a partir de uma análise do vocabulário e dos recursos expressivos utilizados pelos actores, performers e bailarinos, apontando para uma possível caracterização de: 1) o lugar do encontro entre cena e público, 2) o que sentem/como sentem os actores o público e 3) a actividade do público como uma ressonância afectiva.

Uma vez que interessa aqui pensar o impacto do público sobre a constituição estética do acontecimento teatral, qual a sua função e actividade, afigura-se mais produtiva uma reflexão sobre o vocabulário de quem está em cena pois são eles quem tem acesso à diferença que cada conjunto singular de espectadores introduz no seu fazer. Este vocabulário permite nomear e descrever a relação entre cena e público como uma comoção, um movimento conjunto de afectos, e a função do público como uma ressonância afectiva que amplia e intensifica a circulação de afectos. Muito embora essa relação resista, aparentemente, a uma tradução por palavras, é fundamental para a sua compreensão o exercício de verbalização, a prática de auscultação e articulação entre as diferentes vias de acesso à realidade que se afigura material e concreta a cada representação.

O conceito de comoção é crucial para a descrição, tanto dessa relação como um movimento conjunto quanto da participação do público como uma ressonância afectiva, intimamente ligada a uma escuta do outro. Cada espectáculo distingue-se por um movimento único, isto é, por uma relação de comoção particular que os afectos activam performativamente, marcando a sua diferença sensível. A figura da comoção oferece um entendimento da materialidade rítmica e intersensorial da relação sensível entre cena e público inerente ao acontecimento teatral e da performatividade dos afectos. Esta possibilitará compreender em que medida o público participa e influencia a qualidade sensível do acontecimento teatral. Ao destacar os afectos na relação cena-público, estou a considerar o teatro como lugar privilegiado para escutar e aprender com a lógica do corpo na experiência sensível e compreender o poder performativo dos afectos. Este poder será examinado, tanto do ponto de vista da cena, que determina e condiciona a zona de contacto com o público, quanto do ponto de vista deste último, na sua activa participação na constituição estética do encontro teatral.

"Lá": o lugar do acontecimento poético

Como em todas as áreas profissionais, as artes de palco têm a sua gíria própria. Embora seja considerada redutora por alguns, na medida em que tende a simplificar os matizes da experiência de quem está em cena, para outros a gíria é um jargão adquirido que permite a comunicação funcional entre performers antes e depois do espectáculo, durante os ensaios, com os encenadores ou coreógrafos. As interpretações das reações do público, por exemplo, nem sempre são consensuais entre o elenco e facilmente não correspondem à realidade do espectador individual. O performer pode interpretar o silêncio de uma plateia como desinteresse e surpreender-se, no final, com o aplauso de pé do público. Projecções subjectivas, as leituras que o performer faz da reacção do público podem ser enganadoras, e, por isso, mantidas sob suspeita. Importa sublinhar que não são essas interpretações que nos interessam aqui, mas o sentido subterrâneo que as expressões da gíria, como pequenos cristais sob uma aparente banalidade, assinalam. Este sentido reflecte uma dimensão da experiência sensível do fazer.

Típicas de conversas de bastidores, as expressões referentes ao público são infindáveis e culturalmente específicas: há públicos que "estão na mão"[58] (dominados), outros que são "chineses" (não reagem a nada), outros que "estiveram lá" ou que "estiveram connosco", entre muitas outras[59]. A que se referem exactamente os actores, bailarinos e performers quando afirmam que "o público esteve lá"? A que lugar se referem? E o que significa "estar com" na relação entre público e cena? Qual a natureza e a qualidade deste "estar com" durante um espectáculo? Tomando estas duas expressões de conhecimento e uso generalizados, investigarei como este lugar e este "estar com" nelas implicados mostram de que modos a relação entre cena e público se estabelece ao nível do acontecimento poético,

[58] As expressões ou frases citadas pertencem à gíria teatral. Apenas serão identificadas com o autor aquelas que transportam uma inflexão pessoal na formulação.

[59] Frequentemente, os performers vêem no público um elemento desconhecido, cuja força pode ser lida como uma ameaça ou como uma fonte de confiança, apoio e segurança. Desta dualidade decorre a figuração simbólica do público como uma fera, uma força sugadora, e, outras vezes, um amigo íntimo, entregue a um acto de amor e generosidade.

num lugar outro. Esta reflexão terá por referência a relação que se estabelece no modelo do palco à italiana, que implica a separação do espaço cénico e do público.

"Estar lá" significa estar num lugar distante e indeterminado, tradicionalmente entendido como o lugar da ficção (cfr. Mcauley 1999, 29 e segs). Neste sentido, "estar lá" implica para o actor instaurar um mundo outro, que representa, e, para o espectador, entrar nesse mundo através de um pacto ficcional, o que lhe permite, inclusive, identificar-se com a personagem. É no jogo com este território de dualidades – do espaço, do tempo e da personagem representados – que o actor-que-se-apresenta-a-si-próprio pode criar situações de ambiguidade, misturando elementos biográficos com elementos ficcionais, elementos do espaço concreto e imaginado. Subjacente a este teatro performativo está o gesto radical de firmar o acontecimento teatral no "aqui-agora" do momento e do espaço partilhado com o público. Neste contexto, "estar lá" é estar no lugar concreto que os corpos da cena e do público ocupam durante o encontro. Mas seja o espaço ficcionado seja este lugar concreto, ele é sempre um espaço expandido e múltiplo posto que é "aqui" e "lá", simultaneamente, um lugar onde o actor e o espectador podem entrar e sair[60]. Pode-se designar este espaço como o espaço do acontecimento poético, o lugar da obra onde a relação com o público se estabelece. Pela sua natureza estética, a obra em si é um espaço paradoxalmente próximo e distante, concreto e indeterminado. É nesse lugar "lá" que o acontecimento poético acolhe a dimensão sensível da experiência, criada e condicionada pela zona de contacto entre cena e público. Em suma, é no acontecimento poético que se pode dar o encontro.

Encerrando um carácter igualmente paradoxal, o encontro é condição e possibilidade da relação entre cena e público. Num primeiro plano, o encontro significa a necessária partilha de um espaço e um tempo, condição de existência do próprio teatro. Como prática social, este implica a simultaneidade da cena e do público, isto é, requer um plano de convivialidade (cfr. Dubatti 2007). Sem espectadores, o espectáculo não se realiza, a menos que essa seja a proposta artística. Por outras palavras, a relação presencial entre cena e público é uma premissa do acontecimento teatral. É porque o encontro é condição do teatro que este torna possível o encontro na relação cena-público. A este propósito, Matteo Bonfitto considera que o encontro como condição do teatro não atesta a dimensão de agónica que ele gera e a própria etimologia da palavra integra (*incontro*). Bonfitto sugere que, sendo também necessariamente um confronto, o encontro teatral possa ser definido como "instaurador de fricções perceptivas", que podem ser "sensíveis, emocionais e intelectuais" (2013, 101). Poderia acrescentar que o encontro instaura o movimento de conexão/desconexão do acontecimento poético, que consiste na sua dimensão sentida – o "estar com" que se dá no lugar "lá". Este movimento passa por uma escuta activa de padrões rítmicos – corporais, materiais, culturais – que fluem, propagam-se e circulam, afectando o acontecimento poético. Mais adiante procurarei mostrar como o público participa na conexão/desconexão instaurada pelo encontro através de uma ressonância afectiva.

A conexão/desconexão define-se por um mover-com sensível da circulação de afectos. Esta circulação tem lugar no espaço de "fricções perceptivas" instaurado, isto é, estes afectos não são necessariamente positivos ou favoráveis. Nas conversas com actores, de resto, muitas são as referências ao choque violento ou agressão sentida por parte de públicos que, embora em conexão (ou seja, não indiferentes) se dão a sentir e perceber como desfavoráveis ao que se passa em cena. Os movimentos de conexão/desconexão afiguram-se menos como uma polarização do que como uma implicação mútua que se sente e pode ser qualificada como agradável ou desagradável, alegre ou triste, potenciadora ou inibidora.

O filósofo Jacques Rancière entende este lugar como próprio à obra, a "terceira coisa", entidade autónoma e estranha que se interpõe entre a ideia do artista e a sensação do espectador (Rancière 2010, 24). No influente ensaio sobre o espectador emancipado, Rancière distingue a distância que existe entre o artista e o espectador, dominada por uma lógica de causa-efeito entre o que o primeiro pretende transmitir e o segundo pode compreender, da distância inerente ao próprio acontecimento teatral (à "performance", nos seus termos), um espaço "estranho a ambos" em que a transmissão do que é representado dá lugar a um reenvio, a uma aferição recíproca do que foi visto, pensado ou, acrescentaríamos, sentido (ibidem). A obra como espaço "outro", onde artista e espectador entram,

[60] No âmbito do projecto *Conversas Domésticas*, inserido no *Festival Temps d'Image* (15 de Dezembro 2013, Horta Seca Associação Cultural), juntei pequenos grupos de actores, bailarinos e performers por mim entrevistados neste processo para discutir a presente proposta teórica. Nestas conversas, e nas que as prepararam, foi afirmada claramente a possibilidade de entrar e sair desse lugar "lá", independentemente de o público estar "lá" ou não. (consultar registo vídeo em: *http://www.tempsdimages-portugal.com/conversas_domesticas.html)*

não se oferece à compreensão total. É próprio da sua natureza – paradoxal – permanecer estranha, estrangeira. Pode ser habitada, sentida por dentro, mas não ser um com ele. Por isso, o actor em cena pode surpreender-se, confrontado com aspectos desconhecidos ou estranhos até ao encontro/confronto com o público. Para Rancière, a emancipação assenta em operações de associação e dissociação através das quais acedemos a aspectos da obra, interpretando-a e traduzindo-a. Esta capacidade de interpretar e traduzir é comum a todos os espectadores, viabilizando a superação da divisão entre cena e espectador "como reapropriação de uma relação do sujeito a si mesmo" (idem, 25). Neste sentido, a obra convida igualmente o espectador para um espaço de tensões, intensidades e afectos, um espaço "lá" onde se dá o acontecimento poético, o que nos obriga a pensar a emancipação do espectador do ponto de vista afectivo. Como sugere a actriz Maria Duarte:

> A questão poética une e extravasa esses níveis, inteligível e sensível. É uma outra coisa, já é vapor disso. É no acontecimento poético que se dá o acto: o acontecer dá-se naquele momento, naquele presente ou então quando esse público entra em contacto com ele. Se há movimento poético que se solta é nesse intervalo. (Maria Duarte em entrevista, 29 de Dezembro 2011, Lisboa)

Tal como Rancière entende o poder do espectador como uma capacidade de leitura e tradução do espectáculo, considero que, no anonimato do público, cada espectador participa no processo colectivo e indeterminável de fazer circular e intensificar afectos na zona de contacto com o "espaço lá". A emancipação do espectador revela-se igualmente através do poder performativo de agir "lá" pela intensificação dos afectos, que tem consequências para a dimensão sensível do encontro/confronto, nas fricções perceptivas do acontecimento poético, como lugar outro e paradoxal. Só em relação a esse lugar é que o performer pode aferir se o público também lá está e se está "com" ele. E sabe isso porque o sente através de uma "sensorialidade" afectiva: quente ou frio, próximo ou longe; escuta o seu silêncio, o seu rebuliço, ou o seu pulsar. Paradoxalmente, quanto mais próximo da distante estranheza da obra, mais próximo poderá estar do público, isto é, mais clara pode ser a sensação de que o público "esteve com" os performers.

Usada para aferir a hipotética compreensão do espectáculo por parte do público ou o sentimento global da sala, a expressão é controversa.

Recorrente em várias línguas e contextos culturais do Ocidente, ela é sinónimo de "eles compreenderam" ou "eles gostaram". "Estar com" subentende um estar em companhia, um estar nutritivo e potenciador do fazer dos artistas. Porém, as diferentes interpretações da mesma atmosfera da sala pelo elenco ou entre a percepção comum dos actores, mas díspar da opinião de espectadores, ouvidas depois do espectáculo, mostram como estas conjecturas são frequentemente erróneas. Elas resultam de projecções e interpretações individuais de um fenómeno que se processa colectivamente – os afectos circulam e intensificam a experiência de cada um. A expressão "estar com" não designa, pois, uma realidade percepcionada e sentida de igual modo por todos. Tal como em outros contextos e práticas sociais, dificilmente podemos assumir que todos partilham a mesma percepção ou sentimento de uma determinada realidade, o que não impede que exista de forma concreta e sensível. Por outras palavras, raramente se pode falar de sentimentos partilhados mas sim de espaços intensificados pela performatividade dos afectos. É por esta razão que Sara Ahmed propõe equacionar a circulação de objectos de emoções e não das emoções propriamente ditas para descrever esses espaços intensificados (Ahmed 2004, 10-11). O que se propõe aqui é considerar que esta camada de projecções e sensações plurais e contraditórias a que se referem os actores e bailarinos faz parte do fenómeno concreto da circulação de afectos. Impõe-se, portanto, distinguir entre a dinâmica colectiva deste processo, que se prende com a qualidade sentida da experiência do espectáculo (encontro/confronto), e o plano individual das interpretações, sensações ou sentimentos dos actores (fazer e percepção do fazer) bem como das dos espectadores (experiência estética). É ao nível do processo colectivo que a relação com o público se estabelece e que um "movimento poético se solta" e com ele o fazer invisível dos afectos que conecta ou desconecta cena e público. Por isso, quando actores e performers afirmam saber que o público está com eles, referem-se a sensações de proximidade, estados intensivos, do corpo potenciado pelos afectos e tensões que se escutam. Sabem porque sentem a conexão estabelecida e a atenção do outro, o que não equivale a um "estar com" harmonioso, mas a uma zona de fricções e deslocamentos habitada pela diferença de sentir de cada um.

Sentir o público

O reconhecimento da conexão ou desconexão surge nas conversas com os actores, bailarinos e performers em diversas formulações, umas mais cerebrais outras mais sensitivas. Janez Janša[61], performer e pensador esloveno cujo trabalho apresenta um persistente posicionamento crítico e político perante o fazer artístico, designa essa conexão de um ponto de vista político como um "trabalhar com", uma negociação da obra que parte de um reconhecimento da situação inscrita num contexto cultural e estético:

> Quando uso o termo "trabalhar com" quero dizer que tu trabalhas com a situação, não trabalhas com o público, trabalhas com a performance, e a performance é um lugar de encontro de dois trabalhos, dois labores... o labor dos performers e o labor do público. Este ponto de encontro não pertence a ninguém. (Janez Jansa em entrevista, 24 de Setembro 2012, Graz. Trad. minha)

O contrato político entre ambas as "forças de trabalho" constitui, para Janša, a base da relação procurada, uma forma engajada e consciente de partilhar a situação teatral. Mais frequentes são as formulações relativas a um estado sensitivo de reconhecimento da conexão ou desconexão com o público, para o qual o actor é treinado, e que pode ser percepcionado de formas diferentes. De um modo geral, os performers descrevem a conexão com expressões sensoriais de bem-estar, conforto, segurança, expansão, suspensão, em suma, estados para os quais é difícil encontrar palavras porque se trata de uma "intimidade ampliada"/(*intimacy magnified*, expressão de Clarinda Mac Low em entrevista, 27 de Abril 2012, Nova Iorque). Quando sentem o público perto, os artistas definem essa proximidade como uma sensação de calor, o ritmo de uma respiração ou como uma sensação de luz/(*you light up*, Anton Skrzypiciel em entrevista, 23 de Setembro 2012, Lisboa); em suma, sentem-se mais presentes, mais

[61] O seu mais famoso projecto artístico, que mistura a esfera pública e privada, estética e política de forma altamente provocadora, teve início em 2007 quando Emil Hrvatin mudou oficialmente o seu nome para o nome do primeiro-ministro esloveno da direita conservadora, Janez Janša.

vivos, mais despertos ou mais energizados. Pelo contrário, quando num espectáculo não acontece a conexão, os termos utilizados reportam-se a sensações de desconforto (sentir o público "rígido"), indiferença (público frio) ou desconcentração (público inquieto). Estar em conexão significa aqui um estar em tensão, um encontro/confronto de intensidades. Vejamos alguns exemplos:

> Quando a qualidade sensível do acontecimento está fragilizada ou é menos clara, há uma espécie de desligar, qualquer coisa que se desliga. Talvez a palavra que eu nomeasse como atribuível a essa qualidade sensível do ponto de vista do fazer seja desconexão. Essa desconexão muitas vezes tem a ver com factores de distracção, como se houvesse um intervalo. [...] Outras vezes acontece haver uma conexão e ela dá-se porque estás treinado para ela se dar. [...] o treino dá-me o reconhecimento da conexão. (Maria Duarte em entrevista, 29 de Dezembro 2011, Lisboa)

> [a propósito da apresentação do espectáculo *Life and Times*, na Coreia] Quando cheguei ao palco era, tipo, só podia absorvê-los completamente... e era incrível... realmente fantástico... é um ponto perigoso também, quando tu te apercebes que está a correr tão bem, que a sala vibra de uma forma tão boa, porque é uma força difícil e se tu permites a mínima brecha, a coisa toda colapsa... (Rob Johason em entrevista, 12 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

> Esta coisa [esfregando o polegar no dedo indicador, como quando gestualmente queremos referir-nos a dinheiro] tem de mover-se pelo palco e para o público, através de ti. Alguma coisa tem de se mover através de tudo para que o sentimento de conexão aconteça; tem de haver, à falta de palavra melhor, uma energia que circule. (Ari Fliakos em entrevista, 22 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

> Há um grau de tensão que, até um certo ponto, e acho que para muita gente, é extremamente positivo e coloca-te alerta. Mas há também aquele grau que te paralisa. Quando ensaias sozinho tendes a... quase que essa sensação corporal fica menos tonificada, menos acordada no corpo. O olhar do outro realmente acorda o teu corpo: fica mais desperto, mais poroso, mais vivo. (Claudia Müller em entrevista, 6 de Novembro 2012, via skype)

> Quando tu sentes que um espectáculo está a correr mal é quase como se alguém esvaziasse um balão, como se todo o ar saísse... enquanto que

> quando as pessoas estão envolvidas tu sentes que a pressão no ar é, tipo, um bocadinho mais intensa em ti, ela rodeia-te, essa intensidade... (Anton Skrzypiciel em entrevista, 23 de Setembro 2012, Lisboa. Trad. minha)

> [a propósito do espectáculo *Death is Certain*] Não olho para eles, não lhes sorrio, mas posso sentir a presença na sala, posso sentir o movimento deles e quão alto e silencioso é, claro. Se está demasiado sério ou demasiado rígido, de algum modo, tento agitar a coisa, é muito subtil. (Eva Meyer-Keller em entrevista, 4 de Fevereiro 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

Estas afirmações, escolhidas entre muitas outras variantes de sensações semelhantes, atestam dois aspectos fundamentais da percepção da conexão com o público: que a ligação sensível é perceptível pelos sentidos e que envolve uma reciprocidade dinâmica com a sala. Este parece ser a constelação mais frequente revelada pelas conversas com os actores, bailarinos e performers. Apesar das diferenças singulares, a forma de percepcionar o público, de aferir a sua reacção global de modo a perceber se a conexão está a funcionar, passa por sensações, frequentemente físicas ou ancoradas numa imagética sensorial. Se pensarmos que tanto a experiência sensorial e motora quanto a imaginação são centrais para os processos de produção de sentido e para a compreensão de conceitos abstractos (Johnson 2007a, 12), não será difícil de compreender que os performers utilizem estes mesmos recursos para fazer sentido da relação com o público. É necessário, contudo, o treino de uma atitude corporal receptiva para reconhecer e gerir a dinâmica relacional que os liga ao público.

O performer em cena sabe e sente o público, isto é, está à escuta, com o corpo todo, em estado de alerta sensorial intenso. Estar à escuta é uma inclinação do corpo, estado intensivo da audição (cfr. Nancy 2002, 19). É estar receptivo a um saber que lhe chega por via de estados intensos ou subtis do corpo, abertura ao contacto, sensorialidade alerta e potenciada. Por isso, quando o performer afirma que sente e sabe se o público está atento ou aborrecido, se está a seguir a história, se o "perderam" ou se "está agarrado", mais do que qualquer outra coisa, ele afirma a sua permeabilidade ao público e o reconhecer da conexão sensível que se estabelece. A permeabilidade é condição necessária para existir conexão, muitas vezes sentida em termos de dinâmicas de fluxo.

Investigações no campo das artes performativas recorrem, frequentemente, ao estudo sociológico realizado por Mihaly Csikszentmihalyi (1975) a desportistas, artistas, cirurgiões e professores, para explicitar,

justamente, estas dinâmicas de fluxo. Csikszentmihalyi define um estado de fluxo como um estado alterado da consciência, revelador de uma experiência de continuidade absoluta em que as fronteiras entre tempos, indivíduo e ambiente, estímulo e resposta, se esbatem e permitem uma sensação de imersão e controlo total da situação (apud Fabião 2010, 321). Este controlo, sublinha Fabião, consiste em "lançar-se com precisão", isto é, corresponde a um fazer que integra totalmente as faculdades humanas na resposta e criação do ambiente (idem, 322). Este estado relativamente excepcional é, para muitos, a ambição maior do performer porque proporciona um prazer e um bem-estar tão intenso do qual não se quer sair. É, por isso, viciante. Ilustrativamente, a metáfora de estados derivados do consumo de drogas ou do sexo é utilizada recorrentemente pelos actores, bailarinos e performers na caracterização deste estado de fluxo. Como defende Fabião, o corpo abre-se a uma "sensoralidade conectiva" (idem, 322). Este corpo em estado de fluxo é, portanto, um corpo expandido, que dilui as fronteiras da pele e entra em conexão profunda com um pulsar do ambiente, ajustando-se e fazendo-o ajustar-se a um movimento de sensações e a um tempo partilhado, que não é o ritmo do "estar com".

De forma a treinar o corpo receptivo/conectivo, o espaço de permeio entre cena e público pode ser materializado sensorialmente. Ao exercitar técnicas de actor enquanto docente, Eleonora Fabião recorre a diversos tipos de materiais para estimular a aprendizagem dos alunos na construção do corpo a partir dessa percepção do espaço-entre: linhas, elásticos, tijolos, panos, bambus, todos os elementos que possam desenhar formas e linhas no espaço e que tornem tangíveis as extremidades no corpo do actor são válidos (Fabião em entrevista, 21 de Setembro 2012, Graz). Num segundo momento do exercício, esses materiais são retirados. Então, a materialidade das forças ou dos afectos que circulam, os vestígios desse espaço – a pressão, a tensão, a maleabilidade –, cuja consciência aqueles ajudaram a criar, fica "impressa na pele do actor" (ibidem). A experiência do espaço-entre concretizado no bambu, permite mostrar que o actor deve ser treinado para usá-lo de diversas maneiras. O bambu pode ser usado "para te furar ou para te sustentar e dar corpo, para te devolver o corpo que tens." (ibidem). Nesta perspectiva, percepcionar o espaço-entre exige experiência, o apuramento da sensibilidade. Todos partilhamos, portanto, esta capacidade de estabelecer um contacto receptivo com o outro e de percepcionar um ambiente afectivo: a atmosfera.

A atmosfera consiste numa percepção global do "clima da sala", como algumas expressões apontam: "sentir a temperatura da sala", "a boa ou

má onda". Os termos apontam para a sua origem meteorológica, servindo de metáfora para descrever estados afectivos colectivos. Na acepção do filósofo alemão Gernot Bhöme, o conceito de atmosfera é útil para pensar fenómenos estéticos posto que, ao ocupar um estatuto intermediário entre sujeito e objecto, produtor e receptor, promove a continuidade entre ambas as esferas (1993, 114). Apesar de circular no espaço e apresentar-se como algo exterior ao indivíduo, a atmosfera só pode ser descrita se for experienciada. É um "espaço-entre" cujas tonalidades sentidas (fria ou quente, tensa ou leve, etc.) são percepcionadas afectivamente através de sensações corporais (2000, 15). No caso do teatro, as atmosferas são geradas e percepcionadas afectivamente e, talvez por isso, a construção cenográfica tenha merecido a atenção do filósofo, eleita como o paradigma da criação de atmosfera. Mas aquela que importa examinar aqui é aquela criada pelo público através de um processo social de transmissão de afectos.

Do ponto de vista de quem está em cena, a atmosfera de uma sala de teatro pode ser observada, sentida e controlada. O coreógrafo e performer americano Trajal Harrell trabalha intencionalmente com as atmosferas da sala, criando uma "coreografia de afectos". Essa descoberta surge cedo na sua vida, com a sua primeira experiência profissional como frente de casa numa das grandes salas de espectáculo de Nova Iorque:

> O que me tornou mais sensível à sala foi o facto de ter sido frente de sala no BAM durante quatro anos. Quando vim para Nova Iorque, vi os mesmos espectáculos vezes sem conta e vês como as pessoas estão no teatro porque esse é o teu trabalho. Vês a sua atitude, a sentarem-se, vês as galerias, vês esta coisa a acontecer e isso é que me tornou tão consciente de que o público tinha a sua própria estrutura coreográfica. Se a ignorares, é mesmo estúpido. Está lá ao teu dispor, sabes? (Trajal Harrell em entrevista, 28 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

Harrell assume que o seu trabalho, antes e durante o espectáculo, se equilibra, por um lado, na mestria de controlar esta atmosfera, ocupada por uma "multiplicidade de diferentes tipos de energia" (ibidem. Trad. minha), e, por outro, em abrir o fazer ao que acontece e é diferente todos os dias. A negociação é central. Harrell recorre a técnicas e efeitos teatrais no diálogo directo com o público para criar determinadas mudanças afectivas no clima da sala, embora, inversamente, "70% do espectáculo seja o que se recebe do público", na medida em que as mudanças pretendidas nunca estão garantidas (ibidem)[62]. Harrell trabalha de forma consciente a materialidade da "energia da sala" e do modo como os espectadores influenciam o espectáculo.

Tony Torn, actor nova-iorquino que trabalhou com encenadores tão diferentes como Reza Abdou e Richard Foreman, compara essa "energia da sala" com a metereologia:

> A peça começa. De repente és lançado e entre esse momento e o momento em que a peça acaba há uma corda de estar no presente. E não importa se a peça se faz mecanicamente, não há como escapar disso. Então, estás numa espécie de dança na corda de momentos, um depois do outro, depois do outro, depois do outro. O modo como tu aterras em cada momento é afectado pela energia que está na sala. E porque a energia está a mudar à tua volta... é basicamente como o tempo: estás numa corda esticada e depende de quão forte o vento está ou se há uma vibração que faz, sabes... então, o vento vem forte de um lado, mas o que acontece se ele muda de repente? (Tony Torn em entrevista, 3 de Março 2012, Nova York. Trad. minha)

Entre outros aspectos, esta comparação evidencia como o actor em cena está vulnerável à atmosfera da sala, como os afectos o podem invadir como uma rajada de vento. Para Torn, a atmosfera afectiva do público adquire uma tangibilidade semelhante a algo que o envolve completamente e informa a negociação. Em cima de uma corda, o equilíbrio do performer é delicado. Ele sabe como percorrer o caminho do espectáculo, mas não pode evitar as variantes de uma súbita rajada de vento, de uma bátega de chuva ou de um sol quente. As palavras evocam uma sensorialidade fisiológica (da temperatura, da pressão, do contacto), uma percepção alerta que reforça a ideia de uma percepção dos afectos como forças que agem em nós, que têm impacto no corpo. Novamente, os estados corporais parecem estar no centro do processamento dessa experiência, fazendo o contacto entre o dentro e o fora, produzindo sentido a partir desse contacto. Esses estados revelam sensações que são já um saber

---

[62] A este propósito, veja-se o programa do espectáculo *Quartet for the End of Time* (estreia: Dance Theatre Workshop, 2008) no qual Harrell reescreve o *No Manifesto*, de Yvonne Rainer, como um *Maybe Manifesto* (*Maybe to spectacle. Maybe to virtuosity. Maybe to transformations and magic and make believe,* etc.)

"sentido" da experiência[63]. As expressões ou imagens que os identificam revelam, por sua vez, de que modo o corpo em cena é "um corpo radicalmente conectivo e radicalmente receptivo" (Fabião em entrevista, 21 de Setembro, Graz), um corpo "em carne viva" (Miguel Seabra em entrevista, 3 de Novembro 2012, Lisboa), como essa experiência é, para agnósticos ou crentes em fenómenos energéticos, uma experiência distinta da experiência quotidiana, porque intensificada.

Concluindo, actores e espectadores estão imersos e reciprocamente implicados na produção e experiência da atmosfera do espectáculo. Em rigor, a par da atmosfera criada pela cena, como a concebe Böhme, existe uma outra atmosfera criada pelo público. É no espaço-entre fazer e sentir destas atmosferas que se pode localizar a actividade do público e caracterizar a relação entre ele e a cena.

Ressonância Afectiva

Até agora vimos como o actor em cena reconhece e de que forma sente a conexão, ou a desconexão, com o público. Gostaría em seguida de colocar a hipótese de que a expressão desse saber contém dados para o entendimento da actividade do público, designadamente, no que respeita ao trabalho da atenção, do ritmo[64] e do sentido-do-corpo, bem como do impacto destes sobre o modo como a conexão / desconexão se instaura e é sentida. A partir destes três núcleos – atenção, ritmo e sentido-do-corpo – procuraremos sugerir que a actividade do público consiste numa ressonância afectiva definida por um modo de atenção e tensão. Esta ressonância afectiva é uma prática de escuta[65] de ritmos e afectos através da qual estes são colocados em circulação e intensificados.

[63] Estas sensações de conhecimento "sentido" estão próximas daquilo que o psiquiatra Eugene Geudlin designa por "felt sense" (cfr. Gendlin 1981, 1997).

[64] Contrariamente ao seu sentido comum, utilizo o termo ritmo não como sinónimo de medida, mas de variação, deslocamento e produção de diferença através da repetição, como Deleuze nos ajuda a pensar (cfr. Deleuse 2011; 2000).

[65] Alice Rayner sustenta que o espectador se oferece à escuta e que essa "dádiva de escuta", no sentido em que joga com o significado da expressão "dar audiência", o distingue da figura do público como juiz, ao contrário do que defendem outros autores (cfr. Rayner 2003; Blau 1990).

Utilizarei aqui a noção de escuta como escuta afectiva, partindo da proposta de Julian Henriques que toma a vibração sonora como modelo para compreender a transmissão de afectos (Henriques 2010). Como Brennan, Henriques permite-nos pensar uma subjectividade permeável, mas distintamente daquela autora, não através de processos neuroendocrinológicos mas de padrões rítmicos ou frequências de repetição como práticas culturais enraizadas no corpo, respeitando o seu conhecimento tácito, activado e incorporado (idem, 83). Na sua análise rítmica de um *dancehall* jamaicano, em Kingston, Henriques define vibrações como padrões rítmicos ou energéticos que se propagam através de diferentes *wavebands*: corporais (movimento do corpo), materiais (sólidos, líquidos e gasosos, incluindo campos magnéticos) e socioculturais (idem, 59). Imersos nestas distintas *wavebands*, contaminando-se reciprocamente, os seres humanos relacionam-se e ligam-se afectivamente. Para Henriques, o afecto expressa-se ritmicamente e transmite-se como uma onda sonora, caracterizada por elementos semelhantes (repetição/frequência, amplitude/intensidade e timbre/qualidade distintiva). Tal como o som, os afectos fluem e propagam-se por diferentes meios em determinadas frequências rítmicas que são sentidas como intensidades. Estas configuram, segundo o autor, a "experiência vibrotáctil do corpo como um todo" (idem, 78. Trad. minha), uma escuta que envolve todos os sentidos e se afigura como o modo adequado para abordar os processos de transmissão.

Embora não se faça, aqui, uma análise rítmica segundo a metodologia adoptada por Henriques (cfr. Lefebvre 2004), o modelo que avança oferece-nos um ponto de partida útil para elaborar o conceito de ressonância afectiva como uma escuta plena do corpo, processo activado para a instauração da conexão/desconexão sensível.

A relação entre cena e público requer, porém, uma ênfase sobre a ressonância em detrimento da vibração na medida em que procuramos compreendê-la na sua valência sistémica, nomeadamente, ao nível do impacto que o público pode ter, ou não, sobre o acontecimento teatral. Privilegiei a ressonância para caracterizar a escuta afectiva na relação entre cena e público porque, aos elementos próprios da vibração, ela acrescenta uma ideia fundamental: a oscilação rítmica da ressonância implica uma influência directa do objeto ressonante sobre a energia do sistema em vibração, reforçando-a. O fenómeno da ressonância amplifica e intensifica a vibração, o que permite pensar a função do público como uma amplificação e intensificação de afectos. Isto não equivale a dizer, contudo, que ao estar

em ressonância com a cena, o público sente o mesmo ou pensa o mesmo, como, por definição, acontece com os fenómenos sonoros. O que se pretende realçar não é a condição empática do sentimento na relação com o outro, mas a partilha de uma capacidade de "estar em ressonância" e de, assim, estabelecer um movimento conjunto de afectos cujo poder se revela na sua capacidade de ampliação e intensificação. Além disto, a ressonância enfatiza a corporalidade da escuta, posto que o nosso aparato auditivo assenta num mecanismo biológico de ressonâncias em cadeia (Erlmann 2010, 10 e segs). Estar à escuta significa abrir uma relação subjectiva com o exterior.

O modelo vibracional de Henriques sublinha diversos paralelos entre a escuta e a experiência afectiva, designadamente no tocante à materialidade dos padrões rítmicos e intensidades dos fenómenos sonoros e afectivos[66]. A emergência de estudos que combinam som e afecto revela que esta abordagem está a ser utilizada em diversos campos numa tentativa de aprofundar fenómenos que, pelas suas características experienciais e fenomenológicas, não se enquadram nas metodologias académicas clássicas (Goodman 2010; Ridout 2008; Thompson e Biddle 2013; Kassabian 2013; Kapchan 2017). O paradigma "audio-afectivo" (*sound-affect paradigm*) surge como uma resposta a este academismo e o conceito de ressonância afectiva que aqui se esboça inscreve-se nele.

Atenção e tensão

Tópico recorrente nas conversas com actores, bailarinos e performers, a atenção do público é um dos factores mais relevantes para o estabelecimento da conexão. Sentem a atenção e a tensão do público como algo necessário que se manifesta através de múltiplas variantes de estados de silêncio e quietude ou, pelo contrário, em estados de aversão, muitas vezes violentos para quem se expõe na cena. Identificam momentos em que sentem o público atento e concentrado como uma "qualidade do silêncio", como uma quietude, por vezes, quase imóvel, quase uma suspensão,

[66] Para uma explanação aprofundada sobre a materialidade do som e dos afectos enquanto forças e fluxo (cfr. Cox 2011; Bennett 2010). É interessante notar que a proposta de Bennett inscreve-se na recente tendência académica "Novo Materialismo" (*New Materialism*), destacando os afectos como forças activas imanentes do mundo não-humano.

por reacções audíveis e não-audíveis, mas que se escutam e processam de forma intuitiva.

> A qualidade do silêncio é como quando numa festa de anos surpresa estamos todos fechados num quarto e entra alguém. A qualidade do silêncio é voluntária, não nos podemos mexer porque a pessoa vai entrar. (Pedro Gil em entrevista, 7 de Julho 2011, Lisboa)

> O nível de atenção que damos ao que acontece no palco proporciona uma certa qualidade de estar parado que torna possível para um performer saber se o espectador está com ele ou não. Por isso, estar com os performers significa abraçar um estado de tensão. (...) Eles dizem-te, dizem-te mesmo. Não é nada misterioso ou cerebral, é mesmo muito concreto, eles dizem mesmo "percebemos". Se tu abrandas ou te tornas explicativo, eles dizem-te. E se vais demasiado rápido, eles dizem-nos: estamos a ouvir mas vai mais devagar. Existem todos estes tempos à nossa disposição, se não os ouvires ou se continuas só a falar, eles vão esquecer-te. É muito tangível, é tudo o que consigo encontrar como palavra. (Frank Vercruyssen em entrevista, 30 de Janeiro 2013, Lisboa. Trad. minha)

> Se é realmente uma imobilidade e sentes que alguma coisa realmente chegou lá... isso é outra coisa que já me aconteceu, um momento numa fala ou cena em que dizes o texto e sentes que chegou ao público porque eles estão em silêncio como um grupo, e sentes que ressoou. Sentes que, de alguma forma, conseguiste segurar aquelas pessoas todas ao mesmo tempo, à excepção de alguém que se ri ou assim. Tu estás como que a segurá-los todos juntos. (Marin Ireland em entrevista, 12 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

> [a propósito do espectáculo *The Select*] Existe um certo empoderamento, é isso. Seja qual for a peça, consigo levá-la nas minhas próprias mãos e redefinir coisas. Há como que um tipo de bolso que pode ser meu, mas há alguma coisa de empoderamento e é um empoderamento físico. Ir àquele lugar no palco [referência a um monologo à boca de cena] é importante. (Susie Sokol em entrevista, 16 de Abril 2011, Nova Iorque. Trad. minha)

> Basicamente, quando há um grupo de pessoas e elas realmente estão a prestar atenção, então algo mais é visto...isso, de facto, permite que a atenção se alimente a si própria e revele mais. (Anton Skrzypiciel em entrevista, 23 de Setembro 2012, Lisboa. Trad. minha)

> Por acaso tenho pensado bastante em como é que nós percebemos o que se passa do lado do público e acho que é realmente por coisas... ínfimas, por mini-sons que as pessoas fazem quando estão a reagir a uma coisa. Há as coisas mais óbvias: quando a pessoa ri, a gente ouve, quando dizem uma palavra ou outra, coisas mais audíveis. Agora, há muita coisa que é pouquíssimo audível, mas que apesar de tudo é audível e que é muito importante. Sabes, aqueles pequenos sons que as pessoas fazem, tipo (exemplifica), coisas assim, é quase ouvirmos o sorriso delas, é quase ouvirmos o entendimento que elas tiveram de uma determinada coisa. (Vera Mantero em entrevista, 10 de Outubro 2011, via skype)

> Então, por exemplo, no Whitney [referência aos ensaios abertos que a companhia NY City Players apresentou no âmbito da programação da Bienal de Arte Contemporânea do Museu Whitney, em 2012]. Há cem pessoas espalhadas pela sala, pessoas que entram e saem. Se eu for falar com toda a gente na sala enquanto alguém se está a ir embora isso dá-me descanso? Eles não me estão a ouvir, ok, vou encontrar outra pessoa. Ok, aquela pessoa está a ouvir, vou falar para eles e então sinto, oh, uau, tenho a atenção deles. Há uma sensação de poder porque alguém está a ouvir-te, e então eles páram de ouvir, aborrecem-se. Quando és tão intimidado pelo público é quando estás a permitir ser afectado por eles. Há este carrossel de poder e falta de poder e orgulho e vergonha. (Brian Mendes em entrevista, 10 de Maio 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

A quietude e o silêncio parecem sinalizar um estado de atenção, um gesto voluntário que diz estar "lá" que releva tanto do hábito sociocultural do espectador moderno quanto da disponibilidade para receber a obra. A qualidade de atenção que o espectador oferece ao que acontece, promove uma qualidade de imobilidade/suspensão que torna possível ao performer saber/sentir se ele está "consigo" (no sentido de estar em tensão com) ou não, isto é, de reconhecer a conexão. Tanto a quietude quanto o silêncio sugerem uma ideia de suspensão, concreta e tangível, mas não necessariamente débil. Pelo contrário, esta qualidade palpável tem a ver com a tensão implicada na "inclinação do corpo" (Claudia Müller em entrevista, 6 de Novembro 2012, via skype), no estado intensificado dos sentidos. Trata-se de uma qualidade da atenção que não é apenas cognitiva mas sensível, activa e receptiva. O espaço entre a cena e o público é um espaço em tensão, *in-tenso*, na medida em que a atenção que o actor reconhece sustenta a conexão entre ambos – suspende-os. Assim, "estar

com" o actor ou performer significa sustentar um estado de tensão (*a-tensão*). Esta qualidade de atenção, potenciadora de tensões, partilha características com o conceito de atenção vital de Teresa Brennan.

Conforme vimos a propósito da caracterização do espectador contemporâneo, o espaço de interacção que o actor-que-se-apresenta-como-ele-próprio abre solicita uma qualidade de atenção específica do público. Esta qualidade, entendida por Brennan como atenção vital (*living attention*), é equivalente a uma pulsão de vida no sentido em que alimenta afectos através do nosso aparato sensorial. Emitimos e recebemos sinais através dos sentidos que fazem circular a atenção vital, dirigindo-a para determinados objectos da nossa afecção. Isto é possível se entendermos, com Brennan, o ser humano como "receptor e intérprete de sentimentos, afectos e energia atenta" (2004, 87. Trad. minha), participante, portanto, de um processo de transmissão de afectos. A atenção vital é uma actividade do corpo cuja focalização requer uma capacidade energética, cognitiva e sensitiva (idem, 129). Por outras palavras, a atenção vital é uma força concreta e tangível que alimenta e torna poderosos os afectos. Ela é sentida, mas não provoca apenas sensações de bem-estar, de conforto; também traz ao espectáculo uma força tensional, elemento desconhecido mas fundamental para o suspender e potenciar:

> O público introduz um elemento desconhecido que te obriga outra vez a elevar o potencial de atenção. (Cristina Carvalhal em entrevista, 22 de Novembro 2012, Lisboa)

Em suma, a atenção gera um circuito autossustentável que alimenta a cena e que se alimenta a si mesma, para "dar a ver mais". O que é este "mais", este transbordar que a força da atenção vital permite? É a qualidade sensível do espectáculo que modula e traz a diferença a cada representação, pois apenas no encontro com o público ela se consubstancia. Como a maioria dos performers com quem conversei atesta, um espectáculo só se pode dominar e conhecer, quando é feito perante um público. Este permite-lhe não só perceber como funcionam as soluções cénicas como também abrir a obra a surpresas ou estranhezas que não se podem planear.

O espectador introduz forças de tensão na arquitectura de limites difusos da obra através da atenção que lhe oferece. Essa dádiva alimenta a cena e cria estados de tensão necessários ao fazer. Do ponto de vista do performer, a actividade do público influencia, assim, a configuração afec-

tiva da cena. Frequentemente centrada no olhar, a força da atenção vital atravessa o espaço, como se tivesse "eixos para palco":

> Não sou nada de correntes místicas, mas tenho a certeza de uma coisa: que o olhar do espectador, se isso fosse possível, tem eixos para o palco. A gente sente. Eu sinto. (Márcia Breia em entrevista, 7 de Julho 2011, Lisboa)

Os eixos do olhar do público são tensões que configuram a cena, que aceleram a "concretização psicofísica" (Fabião em entrevista, 21 de Setembro 2012, Graz) feita de pensamentos, ideias e afectos. Na rua ou na sala de teatro, o performer procura as configurações da "geometria orgânica" (ibidem) do espaço afectivo – as linhas, os vectores e os volumes que o atravessam. Como se o espectáculo fosse uma arquitectura gasosa, de fronteiras diluídas e impalpáveis, que o público "activa" ao criar uma determinada atmosfera na sala:

> Tudo o que eu faço em palco é sempre muito vulnerável à assistência, no bom e no mau sentido. Por um lado, é o que eu desejo – que a presença do público active aquilo que eu faço e dê sentido àquilo que eu faço – por outro lado, a presença do público pode controlar aquilo que tu fazes. (...) Activar é guardar o espaço dentro do jogo para que o público seja uma carta, um jogador, um dialogante. (Tiago Rodrigues em entrevista, 21 de Dezembro 2012, Lisboa)

Embora o actor e encenador se referira especificamente às decisões que, enquanto coautor do espectáculo, pode tomar a cada momento, reconhecendo e apropriando-se dos materiais que devolve ao público, "activar" pode descrever, de forma mais abrangente, o mecanismo que faz funcionar o espectáculo e que diz respeito especificamente ao público. Activar é colocar em acção, colocar em movimento algo que já está "lá" mas requer a acção de um outro. Como reconhece Tiago Rodrigues, o seu desejo é que o público active o fazer-com. A metáfora do jogo parece ser a mais adequada (um jogo de cartas, de ténis ou de ping-pong foram exemplos recorrentes), desde que envolva uma re-acção, geradora de tensão, em que o gesto ou o movimento do outro tem implicações no desenrolar do acontecimento. A imagem do jogo mostra como o elemento agónico é crucial para manter a vitalidade da relação e enfatiza a figura de um outro (parceiro, concorrente, oponente), condição necessária para que ela aconteça com a qualidade sensível (rítmica e intensa) desejável para uma boa conexão. O público activa, assim, a geometria de linhas e

vectores da cena com a atmosfera única que cria a cada noite, tensionando e colocando em movimento afectos que modelam a qualidade sensível do espectáculo. A tensão e a atenção garantem a firmeza dos contornos sensíveis de cada espectáculo.

O conceito de "tensigridade", cunhado e desenvolvido por Buckminster Füller, dá-nos uma boa imagem desta activação. A "tensigridade" (tensão + integridade) consiste num princípio de relação sistémica que descreve um estado de integridade resultante de uma extensiva, porém, invisível tensão que o sustenta (Füller 2006). Funcionando em complementaridade com forças de compressão, a tensão é o princípio dominante nesse conflito e o responsável por garantir a sua flexibilidade e coesão interna. Observando as formas de integridade de sistemas da Natureza, tanto ao nível macrocósmico (o sistema solar) quanto microcósmico (o átomo), Füller observou que existem forças de tensão invisíveis que asseguram a coesão do sistema. No início do século XX, o arquitecto americano compreendeu que entre os elementos mantidos à distância existem forças em tensão que permitem a flexibilidade e a integridade do sistema, ou seja, garantem a ligação entre todos os elementos em benefício do próprio sistema.

Sem a tensão da atenção vital, a geometria afectiva do espectáculo não se revela. Assumindo que a relação entre cena e público tem um carácter sistémico, posto que ambos se influenciam mutuamente na ecologia teatral, o elemento de tensão estrutural de um espectáculo é a ressonância afectiva do público, a tensão contínua que a atenção vital (a qualidade do silêncio, a suspensão) activa no elemento de compressão estrutural: o guião ensaiado e repetido pelos actores, performers ou bailarinos em cena. Se há aspectos que permaneceram obscuros para o performer até à sua concretização perante um público é justamente porque a presença deste activa o sistema, a configuração destas forças opostas e a dinâmica afectiva que desenha a qualidade sensível. Não se dando a conhecer apenas como uma prova de eficácia, mas como forma imprevisível de inter-relação, essa dinâmica pertence à ordem sensível do acontecimento poético na qual o público participa. Mais especificamente, essas forças caracterizam a performatividade invisível mas extensiva dos afectos na integridade tensional da obra. Através da sua activação, a ressonância afectiva tece as ligações dinâmicas, intensificadas da atmosfera. Neste sentido, os afectos fazem parte de uma geometria – orgânica, sinergética – que espacializa as linhas de força, os eixos, os fluxos, os ritmos, as atrações e repulsas das

várias dimensões da obra[67]. A qualidade espacial dos afectos, cargas sensíveis aderentes a palavras, emoções, pensamentos, traça linhas que interligam elementos fisicamente distantes – o seu trajecto de transmissão. Da mesma forma, a relação entre a cena e o público é entrelaçada por uma ressonância afectiva, uma trama de linhas de tensão, ritmos, intensidades que fabricam um tecido que conecta ambas as partes num movimento sensível. O público catalisa geometrias dinâmicas de afectos.

Tecer é construir entrelaçando. Tal como o texto, o tecido requer operações minuciosas de interligação, fios que dão consistência ao material, seja ele palavra ou lã, que lhe dão textura. Da mesma forma, os fios de tensão que conectam cena e público formam um tecido afectivo. Para o performer e coreógrafo Miguel Gutierrez, os espectáculos distinguem-se pelo tipo de tecido que fabricam: uns são mais frágeis, suaves e delicados, exigindo uma vigilância maior; outros são mais resistentes, mais toscos, aguentam interrupções e atitudes menos atentas por parte do público, o que acontece no seu trabalho:

> Parte do meu trabalho é pronto-a-vestir, outra parte é alta costura. Eu não faço realmente só um tipo de trabalho e por vezes numa mesma peça existem esses dois tipos de tecido. (Miguel Gutierrez em entrevista, 2 de Maio 2011, Nova Iorque. Trad. minha)

As linhas de tensão criam uma "textura subjacente"/(*sound texture underneath*, Marin Ireland em entrevista, 12 de Abril 2012, Nova Iorque), que fabricam um tecido afectivo que conecta cena e público. A imagem de fios entrelaçados, de uma corda esticada, que estabelece o contacto entre cena e público está patente no discurso dos performers, seja em expressões de sensibilidade táctil ("agarrar o público", "tangível", textura) seja na gestualidade com que sublinham este tipo de sensibilidade. São metáforas que visualizam a conexão como um movimento dinâmico, que implica tensão e que requer alguém do outro lado, para suster o fio intrínseco à estrutura sistémica.

Numa das conversas que tive com Vera Mantero ao longo desta pesquisa, a bailarina e coreógrafa descreveu aspectos da relação com o público nas diversas apresentações de *Até que Deus...*. Na sequência de um comentário sobre uma apresentação concreta, na Grécia, Mantero confessa a dificuldade do grupo de performers em cena partilhar exactamente o mesmo entendimento, a cada momento, do que a relação com o público exige para se manter ligado ao acontecimento poético, para permanecer esticada a corda que os conecta:

> Quando estou sozinha na *Josephine* é muito mais fácil porque sou só eu que tenho de gerir, que tenho de agarrar os fios à meada. Ali [no espectáculo *Até que Deus...*] somos muitos e é impossível gerir todas as energias, porque essas energias e essa capacidade de manter as pessoas na interacção têm muito a ver com ritmos ínfimos e coisas assim. São coisas tão ínfimas que é impossível termos todos o mesmo entendimento do que é necessário naquele momento para manter aquela corda esticada, aquela coisa presa. [...] É um bocadinho como se houvesse uma corda esticada entre nós e eles, que andamos a puxar para um lado e para o outro. Eles não largam a corda e estão a puxar a corda connosco. Estamos a fazer o mesmo trabalho, estamos ali todos ao mesmo tempo. Se eles largam a corda, pronto, perdemos a coisa. (Vera Mantero em entrevista, 10 de Outubro 2011, via Skype)

A imagem de uma corda tensionada, esticada simultaneamente por ambas as partes – cena e público –, traduz o modo como Mantero sente o processo dinâmico de relação com o público. Puxada numa direcção e noutra, a corda sugere, simultaneamente, um jogo de forças sensível estabelecido por tensões, e uma "coisa" autónoma, que precisa de estar "presa" ou cuja tensão ou resistência é necessário sentir. Essencial para a actividade conjunta (o "trabalho"), a corda exige um estado de tensão para que a conexão aconteça e se mantenha, pois há o perigo de se perder. Esta conexão é gerida, a cada instante, em função de "ritmos ínfimos", que nem sempre reúnem o consenso simultâneo dos performers, especialmente num espectáculo, como *AQD*, que exige uma escuta atenta, tanto dos performers entre si, quanto do público. Para se sustentarem, os estados de tensão, exigem que o público não "largue" a corda (para não deixar "cair o espectáculo", como se diz na gíria) sob pena de "a coisa" se perder. Uma corda sem tensão, abandonada, não é "a" corda. Se a actividade do público no espaço de interacção do espectáculo passa por activar um tecido conectivo, suster a tensão da corda para assim ampliar e intensificar afectos, importa agora perceber de que forma são escutados e propagados os "ritmos ínfimos e coisas assim".

[67] Curiosamente, é como "linhas, superfícies e volumes" que Espinosa considera os afectos na *Ética,* obra formulada segundo a tradição discursiva dos tratado de geometria (Espinosa 1992, 265).

Ritmos

No âmbito do fundamental estudo sobre o mundo perceptivo do infante (Stern 1985; 1977), Daniel Stern demonstra que a relação intersubjectiva entre mãe e bebé se processa através de uma qualidade da experiência que envolve afectos vitais. Stern define-os do seguinte modo:

> Qualidades dinâminas e cinéticas que distinguem o animado do inanimado, correspondendo a mudanças momentâneas de estados sensíveis envolvidos no processo orgânico de estar vivo. (Stern 1985, 57. Trad. minha)

O modo distintivo de percepção dos afectos vitais configura-se no contacto directo e dinâmico com o mundo. É uma percepção global e abstracta que apreende ritmos e intensidades. Esta qualidade da experiência não veicula um sentido outro que não aquele contido na sua expressão, posto que os afectos vitais apreendem *como* fazemos e dizemos e não *o que* fazemos e dizemos, acompanhando toda a experiência. Até à aquisição da linguagem, a criança está imersa neste plano de afectividade inconsciente. É nele que desenvolve uma noção primária do "si" e estabelece relações de sintonia afectiva (*affective attunement*) com os outros, sobretudo com a mãe. Os afectos vitais têm uma importância fundamental para explicar este fenómeno, presente ao longo da nossa vida, na medida em que são experienciados como "mudanças dinâmicas ou padrões de mudança em nós e nos outros" (idem, 156. Trad. minha). Stern define estes minúsculos e constantes ajustes fisiológicos como indefiníveis impressões, pequeníssimos movimentos e sensações que só o corpo pode detectar e conhecer através de padrões de ritmo e intensidade. Emitimos e captamos mudanças na intensidade, no tempo (ritmo) e na forma da percepção global da experiência (idem, 57). Percebemos como as acções ou comportamentos são desempenhados por "percepções amodais", isto é, apreensões globais de características abstractas de objectos ou pessoas, tais como a forma, o ritmo, a intensidade ou o movimento[68].

[68] Como bem assinala Mark Johnson, porém, o termo "amodal" não se afigura o mais adequado uma vez que sugere que este tipo de percepção não está ligado às diversas modalidades sensoriais mas se evidencia apenas em qualidades abstractas. Dedicando-se a explorar o papel do corpo na produção de sentido, Johnson defende que as investigações de Stern sugerem, em rigor, um tipo de percepção "intermodal" posto que o

Porque se trata de micro-movimentos não categorizáveis e "pequenas percepções", como viria a nomear José Gil (1996), Stern sugere que a forma mais adequada de verbalizar a expressão dos afectos vitais é um vocabulário cinético. Stern propõe alternativas para distinguir afectos vitais de emoções "categóricas" (alegria ou tristeza) através de termos cinéticos (1985, 54), tais como precipitações (*rushes*), explosões ou implosões (*explosive/implosive*), estoiros (*bursting*) ou contenções (*restraint*). O autor exemplifica como a constelação da intensidade de experiências tão distintas como a de um "ataque" de fúria ou de alegria, de uma precipitação de pensamentos, de uma onda de emoções que nos inunda quando ouvimos uma música ou o impacto do consumo de narcóticos é a precipitação: todos são sentidos como um movimento súbito a velocidade acelerada (idem, 55). Esta observação é particularmente relevante para o propósito de encontrar um vocabulário próprio à expressão do modo como os actores e performers percepcionam a relação com o público. Esta também se manifesta por uma qualidade da experiência sentida mas quase imperceptível, e, como veremos, por padrões rítmicos e uma percepção "do corpo como um todo", isto é, numa sensorialidade aberta e receptiva. Mapear os ritmos e as intensidades da relação entre cena e público, passa necessariamente por discernir a experiência sentida do performer através das suas percepções intermodais, os seus micro-ajustes, a sua sensibilidade ao movimento dos afectos. Procurarei mostrar de seguida como o recurso a um vocabulário intersensorial e a metáforas de ritmo constituem estratégias expressivas que permitem pensar que a experiência sentida da relação com o público envolve afectos vitais e, consequentemente, um movimento de intensidades e ritmos que elaborei como um movimento da comoção.

As conversas que mantive com actores, performers e bailarinos estão repletas de exemplos de termos cinéticos e intersensoriais para caracterizar determinados aspectos da relação com o público. Destaco alguns:

> Sou daqueles [actores] a quem o público dá uma concentração extra. Há aquelas coisas que apimentam um bocado o virtuosismo da representação.

mesmo padrão de ritmo ou intensidade pode surgir em diferentes sentidos (Johson 2007b, 42).

– O que é apimentar?
– Dá-lhe um clique. [...] Dá-lhe uma vivacidade em termos de ritmos. (Jorge Andrade em entrevista, 27 de Dezembro 2012, Lisboa)

Se fossemos materializar alguma coisa, é quentinho, é.... imagina quando estás numa peça. Há momentos em que as pessoas riem e depois tu, ou os teus colegas, consegues que, num segundo, gele a sala. Mas esse gelar é quentinho, sabes? Para mim é muito isso: é quentinho, é confortável, é muito bom. (Ana Brandão em entrevista, 17 de Dezembro 2012, Lisboa)

Quando alguma coisa começa a acontecer num espectáculo e tu não sabes se é teatro, ou se é real, ou se é ambos... tenho esta sensação de deslizar, que alguma coisa começa a deslizar, é quase tão fundamental como as placas diferentes, sabes, como num terremoto, quando elas começam a deslizar uma sobre a outra. Tenho este sentimento que quase que perdes o sentido de orientação, e também como performer não sabes para onde isso está a ir e, naquele momento, sentes que é mesmo, mesmo, uma experiência, é mais do que só um espectáculo agradável ou interessante, ou que te suscita pensamentos... é realmente uma experiência física que altera o teu chão... (Brynjar Bandlien em entrevista, 31 de Outubro 2012, via skype. Trad. minha)

Latência física, invasão, querer todos, pulsando juntos, trocar o olhar, ser visto por nós e por eles, soltar os monstros para que todos possam sentir a potência que existe dentro do meu corpo. (Allyson Mendes, recolha de descrições do público do espectáculo *Pororoca*, de Lia Rodrigues, 06.10.2010, Rio de Janeiro, via email)

Hoje tive a sensação de que o espectáculo foi mais rico, mais aveludado, mais complexo; ontem à noite eles estavam nas suas cabeças e puseram-nos nas nossas cabeças. Hoje deslizámos no espectáculo. (Rude Mechanicals, impressões recolhidas junto do elenco do *remake Dyonisus in '69*, a 10 de Dezembro 2011, Nova Iorque. Trad. minha.)

Eu estou em simultâneo (não sei se com diferentes partes do cérebro a funcionar) a fazer aquilo que treinei e que entretanto esqueci. Estou no presente. Tento estar o mais possível no presente para comunicar em diálogo com quem está lá hoje. Estou a ver as respostas e a reajustar a cada momento: ok, tenho de guinar para aqui ou tenho de guinar para ali... (Pedro Gil em entrevista, 7 de Julho 2011, Lisboa)

O vocabulário intersensorial e dinâmico utilizado pelos performers para descrever o modo como sentem a atenção do público, as dinâmicas da atmosfera por ele criadas na sala apontam para uma percepção de micro-ritmos da conexão estabelecida. Esses micro-ritmos requerem um vocabulário de todos os sentidos já que se trata, por um lado, de um sentir do corpo como um todo e, por outro, de uma expressão do traço intermodal, perfilhando a crítica de Johnson, típico da percepção dos afectos vitais em jogo nas intensidades dos micro-ritmos. Note-se que este tipo de estratégia é muito comum na própria prática teatral, especialmente nos ensaios. É uma terminologia recorrente nos comentários sobre os progressos ou bloqueios de determinada cena, entre actores, ou nos comentários do encenador/coreógrafo aos performers, sugerindo caminhos possíveis de explorar. Por vezes procuram mais brilho, mais intensidade, mais contraste, outras vezes, uma articulação mais "macia" entre corpo e texto[69], entre muitos outros exemplos.

Destacam-se ainda outras duas estratégias que reforçam esta proposta e que, tal como os afectos vitais, significam através da sua própria expressão: o sentido do sentir. Estas duas estratégias são a onomatopeia e uma gestualidade enfática dos micro-ritmos e dinâmicas da relação com o público. Quando os actores, bailarinos ou performers procuram descrever estados de tensão e conexão, encontram na onomatopeia a ressonância da qualidade da experiência que querem transmitir. Como sente o performer? Assim: PAAAAHHHH, PRSSSHIU, WINGWINGWING, FUUUAAAAAHHH... Fenómeno linguístico e figura de retórica, a onomatopeia caracteriza-se por uma reprodução mimética de sons da realidade que se pretende representar verbalmente. Por esta razão, ela mantém uma relação próxima com os seus traços dinâmicos, que são também os seus traços expressivos. No discurso dos performers, a onomatopeia surge igualmente como estratégia para descrever uma realidade, mas ao contrário do que poderíamos pensar, essa realidade não é sonora mas sentida. Este facto revela dois aspectos recorrentes nesta análise: os performers sabem reconhecer o público e a conexão que com ele estabelecem porque a sentem e esse sentir consiste num conhecimento próprio ao corpo, que se escuta.

69 "Viram como o texto ficou mais macio quando ela inclinou a cabeça?", disse a actriz Maria Duarte aos alunos de primeiro ano do Curso de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa.

Os performers recorrem à onomatopeia porque nela encontram a expressão adequada dessa realidade. Se essa realidade é, como vimos, afectiva, então a onomatopeia serve aqui para mimetizar foneticamente uma dinâmica de afectos e as sensações do corpo – a experiência sentida. Isto equivale a dizer que a intrínseca relação entre som, sensação e sentido desta figura de estilo sublinha a pertinência de um paradigma som-afecto para pensar a relação entre cena e público: algo que se escuta e que se oferece à escuta por via de um movimento de afectos.

> Quando a bolha se dá (chamemos-lhe assim, essa grande bolha) a coisa acaba e aquilo faz PAAAAHHHH, rebenta a bolha. Quando os aplausos são de rebentar a bolha, rebentam a bolha quando a coisa se dá, porque se não estabeleceste durante o espectáculo esta bolha de ficção, os aplausos não rebentam esta bolha. [...] Quando tu THAPUMIIAAARRR, portanto, é sinal que aquilo estava tudo ali TECTECTECTEC, não há dúvida nenhuma, é uma energia do caraças. (António Fonseca em entrevista, 4 de Novembro 2012, Lisboa)

> Acho que sim, que tínhamos todos a sensação que aquilo PRSSSHIU (som de explosão), teve potência ou teve fracote.
> – E essa potência tem a ver novamente com a corda, não é?
> – Tem, tem. Tem a ver com a corda, com ritmicidades, sustentação rítmica daquilo, sustentação energética daquilo... sim. (Vera Mantero em entrevista, 10 de Outubro 2011, via skype)

> Só a consciência de onde estão os olhos... então, assim que começo a rodar [gira sobre si próprio, em pé] e tu estás aí: tipo, isto está acordado [tocando numa parte do seu corpo], isto está acordado, isto está acordado... é tipo, literalmente, o lado do meu corpo que está de frente para ti começa a ter uma coisa tipo WINGWINGWING, que se torna consciente, se estiver um público num lado da situação. (Miguel Gutierrez em entrevista, 2 de Maio 2011, Nova Iorque. Trad. minha)

> Havia um espectáculo em que tinha uma marcação: eu olhava para trás e via os olhos da Teresa Roby. Epa, e aquilo PRSSSHIU (som de explosão). O que quer que acontecesse nesse espectáculo, tivesse mais carregado ou menos carregado, eu ansiava por aquele momento que era uma espécie de depósito de gasolina a meio do espectáculo. Olhava e... FUUUAAAAAHHH. E houve um dia que eu olhei para trás e não só estavam lá aqueles olhos, como os olhos dela estavam vezes mil. Tudo aquilo que era um *fuel*/[combustível]. Explodiu no tanque. (Ivo Canelas em entrevista, 28 de Dezembro 2012, Lisboa)

Através da onomatopeia, os performers descrevem o aplauso do público, o nível de intensidade e ritmos da relação com o público ou o olhar de um actor que oferece a contra-cena como uma explosão; ou o despertar sensível do corpo perante o olhar do público como uma intensidade aguda e rápida. Estes exemplos lembram-nos o vocabulário dinâmico sugerido por Stern, o que parece sustentar a hipótese da proximidade do som e dos afectos por via do ritmo. Todas estas sensações actualizadas pela onomatopeia surgem de um desenrolar do fluxo da memória, de um desatar de impressões que ficaram guardadas no corpo. Elas não surgem para explicar ou descrever mas para expressar a dinâmica, isto é, os ritmos e as intensidades com que foram sentidas. Contudo, a razão pela qual as onomatopeias parecem traduzir melhor do que as palavras a lógica e os códigos do corpo na percepção dos afectos prende-se com o seu vínculo a um sentido sonoro primário, um primitivo "som-sentido", que está na base da linguagem (Weiss 2008, 15).

Em *Varieties of Audiomimesis*, Weiss defende que o sentido sonoro primário reside, justamente, na fundação corporal da linguagem, isto é, que a produção de significado através de códigos linguísticos tem como ponto de origem a experiência do corpo no mundo. Secundando as teorias linguísticas que se opõem à arbitrariedade do signo saussuriano e defendem a existência de um significado fonético das palavras (Jakobson), Weiss defende que as características dos sons das palavras revelam, em certa medida, um nível pré-lexical simbólico e onomatopaico da linguagem, que se organiza e experiencia por categorias binárias, tais como, aberto/fechado, áspero/suave, forte/fraco, e, em grande medida, um nível de correspondências sinestésicas (ibidem). Claramente dinâmicas e abstractas, estas características pré-lexicais mostram a forma profundamente inteligente como o performer faz uso das onomatopeias como estratégia de expressão. Mais próximo da experiência do corpo, este nível simbólico pode mais facilmente transmitir como essa experiência foi sentida, justamente, através da sua estruturação por opostos e correspondências sinestésicas, como as palavras dos performers confirmam, igualmente, no recurso ao vocabulário sensorial. Se as descrições do público remetem para sensações de frio ou calor, disponível ou distante, suave ou rígido, ruidoso ou silencioso, como estando mais perto ou mais longe, sendo mais generoso ou mais distante, isto apenas rea-

firma a tese de que é o corpo que está a ser escutado e os seus códigos e saber próprio que, com mais rigor, nos podem ajudar a descrever a relação entre cena e público.

Não só os códigos do corpo, mas também o corpo dos actores e performers, são activados na tentativa de recuperar, pela memória, a experiência sentida. Raramente conscientes do impulso para usar o corpo como expressão do sensível e sem intenção clara de sublinhar o discurso verbal (que nem sempre ocorria), os performers utilizavam recorrentemente uma gestualidade enfática nas nossas conversas. Gestos de vaivém rítmicos com as mãos, os braços ou com o tronco eram os mais recorrentes. Quando chamados à atenção para esse facto, os performers, não raro surpreendidos, afirmavam ser essa uma das melhores descrições que podiam fazer de como sentiam a relação com o público num espectáculo. Os seus gestos e oscilações rítmicas parecem servir para amplificar a experiência sentida no corpo, como se nele se inscrevesse o movimento de intensificação dos afectos. Para ligar sensações a palavras parece ter sido necessário perguntar e escutar o corpo, reproduzir mimeticamente o movimento nele registado afim de poder aceder à memória da experiência. As oscilações das marés, metáfora recorrente, são mimetizadas pelo corpo. O movimento é integrado pela experiência sentida porque se trata de um conhecimento do corpo que pode, ou não, vir a ser compreendido e traduzido. É o corpo que se precipita a responder ao que ainda não foi discernido. Este movimento lateja no corpo do actor como um eco da intensidade:

> [a propósito de sentir atmosfera da sala] É um trabalho de ritmos, de percepção intuitiva deste vai e vem.
>
> – Fizeste este gesto com a mão, para trás e para a frente, e balanças o corpo para a frente e para trás. Porquê?
>
> – São oscilações de marés. Isto aqui dentro [aponta para o peito] também faz isto [repete as oscilações do corpo]. (Miguel Seabra em entrevista, 3 de Novembro 2012, Lisboa)

Por último, as metáforas a que os performers recorrem oferecem material inequívoco da importância dos ritmos e de intensidades para o estabelecimento e experiência da conexão entre cena e público no acontecimento poético, bem como da importância do público para que ela seja activada. Significativamente próximo do conceito de sintonia (*attunement*), de Stern, a experiência de estar sintonizado com alguém, de sentir-se em conexão com outros através da percepção dinâmica de afectos vitais

(idem, 157), a ideia de troca e de sintonia surgem constantemente na linguagem dos actores e performers. Esta dinâmica entre cena e público constitui-se igualmente por uma escuta de ritmos e intensidades afectivas, coisas imperceptíveis que acontecem como numa conversa:

> Acho que uma conversa é o mais próximo que consigo pensar [da relação cena-público]. Há várias formas de compreender uma conversa. Não tem só a ver com as palavras. Sentimos. Habituamo-nos a sentir se alguém se está a sentir inquieto, se querem passar para um outro assunto, se estás a falar há demasiado tempo sobre ti próprio, quando é preciso fazer uma pergunta... todas essas coisas pequenas que alimentam as nossas interações sociais, também são formas de lidar com o público... (Terry O'Connor em entrevista, 30 de Dezembro 2012, via skype. Trad. minha)

> É como o que está aqui a acontecer agora entre nós os dois: eu tenho uma expressão verbal e não verbal. Tu observas, interpretas e digeres. Mas há outras coisas que estão a passar aqui, neste meio entre mim e ti, neste espaço de permeio entre as nossas pessoas. Há coisas que acontecem aqui e que não vemos, que não conseguimos fotografar, identificar e conceptualizar e que são da ordem da intuição, da comunicação inconsciente... (Pedro Martinez em entrevista, 8 de Abril 2013, Lisboa)

A metáfora da conversa surge, portanto, para sublinhar os aspectos intuitivos e a qualidade sentida da experiência que excedem a expressão verbal. Sobretudo numa conversa com alto grau de intimidade, a informação trocada condensa-se no plano não-verbal e, talvez por isso, o prazer retirado da boa comunicação com o público seja comparado, por vezes, ao da intimidade amorosa, facto que a gíria cristaliza em expressões obscuras como a "química" de um espectáculo. A metáfora da conversa envolve, porém, uma especificidade interessante. Uma conversa implica a vontade e a escolha de se relacionar com o outro, bem como exige competências de escuta e partilha de códigos. Para haver uma conversa é necessário que haja troca: recebe-se e dá-se, oferece-se e recebe-se. É este significativo vaivém de afectos, cujo significado é a própria forma de sentir, o aspecto crucial para uma conversa funcionar. Conversar implica a escuta do outro e com o outro. A relação entre a cena e o público dependem da qualidade afectiva dessa conversa feita de ritmos, micro-movimentos que propagam, ampliam e intensificam afectos e se deixa conhecer apenas através do saber/sentir.

De todas as metáforas para a relação entre cena e público mencionadas, há duas que se destacam pela frequência disseminada pelos vários contextos culturais específicos dos artistas, ainda que dentro da cultura teatral do Ocidente: a metáfora do oceano e a metáfora da respiração. Muitos performers descrevem a sua conexão com o público como uma onda, um oceano de forças que impulsionam e sugam ou como uma respiração que se sente, um coração pulsante. Comum às duas imagens, a sensação do movimento de vaivém da onda ou da respiração parece ser aquilo que permite assegurar, do ponto de vista da experiência sentida, a conexão. Muitas vezes apenas referida, a metáfora do oceano é descrita assim por estes artistas:

> O público é um pouco a movida do mar para mim. Às vezes é muito agitado e recebes aquilo. Não chega até ti, aparentemente, mas vais recebendo aquelas ondas. Às vezes está parado, às vezes está super agitado, às vezes está cheio de correnteza. (Marcela Levi em entrevista, 12 de Maio de 2012, via skype)

> A energia flui do palco para o público, ela recicla-se e volta, então, é como o oceano. A onda rebenta e depois é sugada de novo... então, quando acontece assim, sentes que há uma troca, a sucção e depois a onda, a sucção e depois a onda. [...] A relação de energia com o público vai através deles e regressa e há um desafio nisso também... quando é mesmo bom não é apenas porque o público te está a aprovar, é porque estão a desafiar-te a fazer uma coisa, e é quase como se o que te é devolvido pudesse ser uma pergunta e isso é realmente incrível. Quando tu não sentes que o público está contigo, quando esta sucção, esta sensação de ter o oceano que se esvai debaixo dos dedos do pé, e que a onda não está a voltar para ti, sentes-te esgotado. (Tony Torn em entrevista, 3 de Março 2012, Nova York. Trad. minha)

A ideia de movimento, a inconstância e a imponderabilidade sobressaem nesta imagem. O mar é um chão em movimento. O equilíbrio é exigente, decorre de um permanente e intenso reajuste do corpo à superfície, ao meio que o envolve, às forças que o impulsionam. O movimento acontece na relação, na percepção dessas forças; o movimento é relação, é um mover conjunto que expande e contrai os limites da dimensão sensível do acontecimento poético. É esse movimento que confirma a sensação de conexão, de fluidez, da onda que vai e vem, do dar e receber da conversa. Embora nos momentos de grande concentração do público, dizem, impere

uma quietude ou uma qualidade do silêncio, esses momentos têm um pulsar, um ritmo que lateja. São momentos em que o fluxo culmina numa suspensão de destreza, como aqueles breves e eternos segundos em que o surfista está dentro do tubo da onda, corpo aceso no interior do movimento.

Muitas vezes, o imaginário do surf surge a propósito desse equilíbrio que é necessário ao performer. Precisa dele para acolher a força e o impacto da onda, para não perder a concentração nem o domínio da sua tarefa.

> Eu nunca surfei realmente, mas quando as coisas correm bem em palco é como eu imagino que deve ser o surf: constantemente ajustando o teu equilíbrio na prancha; o público e a peça tornam-se estas rajadas de energia, mas tu tens de estar em equilíbrio. (VAWTER, Ron, & VERCRUYSSEN 1994, 96. Trad. minha)

> Fazer um espectáculo para uma escola secundária ou para um público normal é completamente diferente. O teu trabalho altera-se (e tem de se alterar) porque tens de conseguir o mesmo resultado, tens de conseguir que eles estejam contigo. Tens de ser interessante, cativante, tens de fazer FFFUUUUUHHHHH (som de sucção), tens de puxar a coisa para ti, tens de tornar a onda surfável, mesmo quando ela não é surfável. (Miguel Borges em entrevista, 1 de Novembro 2012, Lisboa)

> É assim: tu deixas-te ir. Assim é que é giro... é tu deixares-te ir nessa viagem por dentro, quase como se estivesses a surfar, tu vais na onda, tens de ir na onda. Surfar é uma boa imagem porque, se a onda é mais alta, tu vais mais alto, se é mais baixa, tu vais mais baixo (e a mais baixa não é melhor que a mais alta, são coisas diferentes). Pode ser mais genial a onda mais baixa do que uma onda grande. É apanhares a onda... (António Fonseca em entrevista, 4 de Novembro 2012, Lisboa)

É curioso notar como nas duas variantes da metáfora podemos identificar o posicionamento do performer relativamente ao mar: o actor coloca-se em terra, de frente para o oceano, para receber as ondas ou a sucção do mar, como se, do ponto de vista da conexão entre público e cena, a força e a acções e se concentrassem no primeiro e não no segundo. Essa força e essa acção pertencem aos afectos que circulam como num vaivém de ondas entre performers e espectadores, afectos que tanto potenciam a acção do corpo aberto e receptivo do performer com a onda que lançam quanto o exaurem se a onda não é devolvida (*you just feel a drain*, Tony Torn em entrevista, 3 de Março 2012, Nova York. Trad. minha). Da mesma forma, o público pode

sentir-se esvaziado ou mais cansado do que entrou no final de um espectáculo ("sou uma sanguessuga", Márcia Breia em entrevista, 7 de Julho 2011, Lisboa). Na segunda variante, a do surf, o performer está imerso no ambiente líquido das forças em movimento, tentando equilibrar-se, manter-se à tona, dominar a onda sob condição de se "deixar ir", de não querer controlar mas "liderar-seguindo" (cfr. análise do espectáculo de Vera Mantero). Tal como na prática do surf, no acontecimento teatral é necessário que haja ondas, correntes, marés. Elas podem não ser favoráveis ao movimento que o fazer reclama, exigindo maior esforço, ou podem ser mais altas ou mais baixas, obrigando o actor a moldar-se em certa medida à força que o envolve – numa palavra, a escutar. No centro, está a receptividade do corpo à forma como as ondas chegam ou são sugadas para dentro da massa de água: sentir a agitação ou a suavidade, as correntes, a calma, o constante fluxo que liga mar e terra, a onda e a sucção. O performer treina a sua sensibilidade para reconhecer a atmosfera da sala, para sentir o ritmo e os tempos das ondas, das forças que chegam e do impacto que têm, para saber quando pode arriscar mais, quando deve parar, cientes de que o fluxo é constante, de que é preciso escutar esse ritmo.

Tal como o oceano, a respiração surge como uma metáfora reveladora das implicações rítmicas na relação entre cena e público. Preponderante, esta imagem surge para definir, por um lado, o que ouvem/sentem chegar-lhes do público, e, por outro, para sublinhar o movimento de vaivém entre um lado e outro. Os performers salientam como o ritmo, a inspiração e a expiração, o movimento de contração e de expansão são fundamentais para a relação com o público, razão pela qual sem ele não haveria obra. A respiração é um "pulsando juntos" (Allyson Mendes, recolha de descrições do público do espectáculo *Pororoca*, de Lia Rodrigues, 06.10.2010, Rio de Janeiro, via email), acelera ou diminui o batimento cardíaco, o sinal vital da obra. Tal como o processo fisiológico implica trocas gasosas com a atmosfera, a relação com o público instala um ritmo de reciprocidade produzido por uma alternância de movimentos de contração e expansão: o diafragma contrai, os pulmões expandem, o ar entra; os pulmões contraem, o diafragma relaxa, o ar sai. Assim também, as trocas afectivas com a atmosfera permitem que o organismo se alimente e sobreviva, que o corpo expanda e contraia com o ritmo da troca. Tal como no caso da imagem do oceano, a respiração surge frequentemente associada a um "pulsar", evidenciando, mais uma vez, como a profunda ligação entre cena e público se estabelece por via do ritmo.

O público providencia também o oxigénio da respiração afectiva da sala. Como sugere o bailarino e coreógrafo Ralph Lemon, o oxigénio que alimenta o corpo é a tensão que o público investe na escuta afectiva da cena, fazendo das intensidades e dos afectos o elemento de troca:

> Não haveria oxigénio para a acção em palco se não fosse a tensão do público... Há este momento maravilhoso em *A Poética do Espaço*, em que Bachelard fala sobre a tensão inerente entre a prática da pesquisa privada e o que acontece quanto ela vem a público, o tipo de natureza essencial de se tornar público, senão não existe. (Ralph Lemon em entrevista, 26 de Abril 2012, Nova Iorque)

Apesar de ser um dos performers que menos se sente susceptível às inflexões afectivas do público, posto que entende a sua prática como algo essencialmente privado, Lemon reconhece que, na passagem para o domínio público, a tensão que o público traz para o acontecimento teatral é o seu alimento ontológico fundamental. Sem oxigénio o corpo morre, sem a tensão o acontecimento poético não pode ser intensificado. A tensão oxigena, tonifica e potencia a cena através da ressonância afectiva, de uma escuta que intensifica a circulação de afectos. Esta circulação é feita de ritmos – inspirações e expirações, contrações e dilatações – que se sentem e escutam, como o ar a entrar e sair do corpo. Vejamos outro exemplo:

> É uma coisa indefinível; é uma respiração; é assim uma vibração, se quiseres; é um silêncio, por exemplo, um riso no sítio certo ou uma respiração no sítio certo ou uma suspensão no sítio certo. [...] Tu tens uma coisa que funciona, diríamos, no sentido emocional em que o dado fundamental é a respiração. Estou a falar de respiração mesmo, estou a falar de "inspira e expira"... Isto não é tal e qual mas é teres 100 ou 150 ou 120 ou 80 pessoas na sala e sentires que há ali uma respiração que é igual. Isso é o lado emocional, se quiseres, o lado mais fundo. Depois há o outro lado mais intelectual, mais cerebral, que é o entendimento da graça, o entendimento do pensamento, a reacção ao pensamento, a reacção ao gesto. São coisas de outra natureza e tu medes muito facilmente. [...] [o actor faz um gesto de oscilação entre o seu corpo e o hipotético público]. É uma coisa que o corpo faz também, é a respiração mas não é uma respiração orgânica de encher os pulmões e vazar, é uma suspensão, que não é física, obviamente, (também é mas não é), é sobretudo uma suspensão muito mais global

da coisa quando vai acontecer; tu estás lá e sentes que as pessoas estão lá contigo. (António Fonseca em entrevista, 4 de Novembro 2012, Lisboa)

As hesitações e contradições próprias do registo oral são importantes. O actor começa por referir a conexão com o público como uma "coisa indefinível". De todas as tentativas de aproximação, a imagem da respiração prevalece. De início, António Fonseca insiste na referência literal a movimentos de inspiração e expiração – uma respiração "mesmo". Sublinha com o vaivém da mão e do braço que essa respiração passa pelo corpo, é algo que o "corpo faz também", para depois parecer contradizer-se quando afirma que não se trata de uma respiração física mas de uma suspensão. Mas a operação de substituição metafórica recua no comentário parentético "também é mas não é", revelando uma natureza paradoxal: a respiração é e não é uma referência ao processo fisiológico porque, por um lado, é sentida no corpo, mas, por outro, a metáfora não sinaliza a entrada e saída de ar no corpo mas o ritmo cíclico que lhe é inerente. Se o actor consegue expressar com exactidão a componente formal, ou seja, o ritmo, por que se afigura a "coisa" indefinível à priori? A materialidade concreta dos afectos é aquilo que resiste a ser expresso por palavras apenas na medida em que a primeira via de acesso a essa realidade é corporal, tem uma lógica específica que nem sempre vai a par da lógica verbal. Mas, os afectos podem ser escutados e verbalizados se forem reconhecidos e valorizados como matéria constitutiva da relação cena-público. Trata-se de uma respiração "mesmo", na medida em que existe uma atmosfera de afectos com a qual existe troca, instalada por um ritmo de expansão e contração, sentido e escutado pelo corpo como um todo. Tal como acontece com a metáfora do oceano, os padrões rítmicos do processo fisiológico da respiração são invocados, porquanto a sua cadência e frequência de repetição se assemelha à expressividade rítmica dos afectos.

A circulação de afectos no acontecimento teatral e suas implicações estéticas

Poderá a função do público no acontecimento teatral afectar a sua dimensão estética? Terá o poder performativo dos afectos outro tipo de implicações no contexto das artes performativas? Se o processo social da transmissão dos afectos tem consequências na biologia do corpo, no acontecimento teatral, o mesmo processo tem consequências no corpo paradoxal do actor em cena. Isto é crucial para se entender como uma teoria da transmissão dos afectos permite equacionar a actividade do público como uma amplificação e intensificação de afectos, bem como o impacto desta actividade na qualidade sensível de cada espectáculo.

A teoria da transmissão dos afectos de Brennan perturba a estabilidade das fronteiras entre o individual e o colectivo, bem como entre o social e o biológico. Ao assumir que os afectos podem ser transmitidos, isto é, que podemos sentir emoções que não têm origem em nós, mas no processo colectivo que produz atmosferas e coloca em circulação afectos, a autora sustenta uma concepção de sujeito em co-evolução com o ambiente, um "sujeito-antena" (2004, 87), cuja identidade não pode ser restringida à condição biológica do corpo. Os afectos atravessam as fronteiras porosas da pele, em ambas as direcções. Neste sentido, os limites que separam o indivíduo e o social esbatem-se, posto que o processo colectivo da transmissão não permite aferir a origem nem a pertença de determinadas emoções ou afectos. Uma vez que esta dimensão inefável dos afectos se materializa em mudanças de estados fisiológicos, as distinções categóricas entre o social e a biologia tornam-se igualmente insustentáveis. A transmissão dos afectos é um processo social que tem consequências na biologia do corpo o que, por sua vez, influencia aquele processo (idem, 3).

No teatro, esta teoria tem implicações acrescidas. Considerá-la rigorosamente no contexto de um acontecimento teatral, exige repensar as fronteiras entre o biológico e o estético, já que o corpo constitui um dos materiais da obra ao vivo. Se os afectos são transmitidos por um processo social que tem impacto na biologia do corpo e se esse corpo em cena se constitui como material estético, então o processo social afecta o material estético da obra, isto é, o social afecta o estético. Este argumento é compreensível através da noção do paradoxo que atravessa a história do teatro ocidental e, mais recentemente, a teoria da dança.

Como defende o filósofo José Gil a propósito do bailarino, o corpo em cena é paradoxal. Ele é e não é o corpo do actor, do bailarino ou do performer na medida em que é um corpo intensificado, investido de afectos. É um corpo paradoxal, que expande os seus limites porque transforma o espaço próprio, criando, no dizer de José Gil, um "espaço do corpo":

> Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. (Gil 2001, 57-8)

E é paradoxal porque todo ele é excesso – de significação, de matéria e de intensidades. Isto é, ele significa sempre mais do que o artista supõe, torna-se material estético, abrindo espaços de circulação de intensidades, dilatando os limites do corpo biológico e matizando o espaço com "texturas" afectivas. O seu estatuto paradoxal evidencia como os limites do corpo são porosos e a biologia apenas uma das formas de o mapear. Segundo o filósofo, porém, o espaço do corpo não é exclusivo à arte. Desde que haja investimento de afectos no corpo (por exemplo, no caso de um desportista), ele será paradoxal porque gera intensidades (idem, 58 e segs). São estas, portanto, que operam sobre o espaço e expandem os limites do corpo.

Embora não siga aqui a linhagem de pensamento filosófico deleuziano em que Gil se inscreve, interessa trazer para discussão da função de ressonância afectiva do público a noção de um corpo paradoxal que excede os limites do corpo físico do performer. Em rigor, o que propomos é pensar esta ressonância na relação sujeito/sujeito, implicando a porosidade das fronteiras do corpo. Usado copiosamente no discurso teatral desde Diderot, o termo "paradoxal" refere-se normalmente ao labor teatral – o dar corpo a uma personagem –, caracterizando a dualidade do actor em cena como uma condição basilar do acontecimento teatral. Quer representando personagens quer desempenhando tarefas e tomando decisões no espaço aberto à interacção, actores, performers e bailarinos partilham a dualidade de um corpo que transformam em material estético da obra. A nuance filosófica do corpo paradoxal salienta que, para além da questão técnica, a duplicidade do corpo em cena é um elemento importante para distinguir a relação estabelecida com o público. É justamente porque o corpo em cena é paradoxal que a performatividade dos afectos pode ter consequências no plano estético da obra.

Indícios dessa experiência emergem nos comentários dos actores, bailarinos e performers. Os corpos em cena dilatam, sentem-se expandir, como um efeito da conexão sentida e do corpo potenciado.

> De repente parece que o tempo expande. Se a reacção for calorosa, uma grande gargalhada inesperada ou qualquer coisa do género, sente-se que tens todo o tempo do mundo. De repente, não tens limites de tempo [...] Então, passas imenso tempo num ensaio para encontrar o tipo de tempo certo. E quando alguma coisa inesperada como aquela acontece, é como se esta sensação fosse um momento suspenso [...] e isso poder ser mesmo maravilhoso ou de repente só sentes: "Oh, uau, estou em controlo do tempo agora", e sentir isso é incrível. O tempo toma o seu próprio poder e tu podes expandir. (Marin Ireland em entrevista, 12 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

> Contactar as pessoas e falar ali, faz-me sentir como se eu fosse enorme [ênfase com gestos]. É emocional... (Karen Kandel em entrevista, 29 de Março 2012, Nova Iorque)

É com o corpo todo, com a extensão da sua pele em contacto com o ambiente, exposto ao retorno cíclico das ondas e das marés, que o performer desenvolve esta sensibilidade. Esta forma do corpo sentir como um todo, na sua existência paradoxal, não se limita à membrana da pele, mas expande-se num prolongamento rítmico com o espaço e o ambiente. É nessa pele expandida – no "espaço do corpo" – que as marcas da passagem do movimento de afectos se inscrevem, se tornam salientes. Esta expansão dos limites do corpo aproxima-se da descrição avançada pela actriz, performer e ensaísta Eleonora Fabião do corpo cénico como "membrana vibrátil", permeável e entrelaçado com o ambiente, como "estado conectivo" (Fabião em entrevista, 21 de Setembro 2012, Graz). Embora não recorra ao termo "paradoxal" na sua formulação, Fabião identifica exemplarmente a experiência particular do actor em cena como uma experiência em que os limites do corpo se diluem no meio envolvente e a relação de hiperatenção com o exterior, de abertura e receptividade prevalecem sobre a ideia do eu e do corpo limitado pela sua configuração biológica. A experiência do actor é, portanto, também paradoxal na medida em que o investimento de afectos que transformam o seu corpo é percepcionado e sentido pelo próprio como uma extensão, abertura, receptividade e contacto com o ambiente.

A ressonância afectiva consiste numa escuta de padrões de ritmos e intensidades, uma amplificação rítmica que reforça as intensidades da relação entre cena e público. Segundo o modelo de Julian Henriques, se a amplificação (do volume de som) equivale à intensificação (de sentir ou da experiência sentida), isso corrobora a noção de escuta afectiva do público, independentemente das interpretações, expectativas e sentimentos individuais, que coloca em movimento e amplifica/intensifica os padrões de ritmo ou as frequências das vibrações resultantes do encontro/confronto. Permitindo a diferença individual de sentir e interpretar, a ressonância afectiva constitui um estado colectivo de tensões que colocam em suspenso o espectáculo num movimento de afectos, na medida em que se oferece à escuta do corpo como um todo, seja por parte dos actores seja por parte dos espectadores. Este movimento tem impacto na qualidade sensível do espectáculo – no seu timbre, a qualidade distintiva do som – fazendo de cada representação um evento, estética e afectivamente únicos. Esta qualidade sensível ou timbre expressa-se por um movimento entre cena e público específico de cada espectáculo. Trata-se de um movimento de comoção constituído por padrões dinâmicos de intensidades e ritmos, emitindo e recebendo sinais materiais, corporais e socioculturais das *wave-bands* em que performers e espectadores estão imersos. Considerando a ressonância afectiva como um modo de tensão e atenção, pode-se, por conseguinte, conceber o público como um participante activo no movimento de afectos que modela o acontecimento teatral.

Concluindo, o público reunido na sala cria um ambiente social, através de afectos e expectativas, que influencia as condições da experiência. Tal como a teoria da transmissão dos afectos reclama, isto releva do entendimento das fronteiras do corpo como membranas flexíveis, que "respiram" entre a biologia e a esfera social, o que tem consequências na dimensão estética da obra pois, se os limites do corpo são permeáveis à influência do exterior, o limite estético da obra ao vivo, cuja matéria é, entre outros espaços de vibração afectiva, o corpo vivo em cena[70], será, necessariamente poroso. Aqui são as fronteiras entre a dimensão social e a dimensão estética do acontecimento teatral que estão em causa. Se a relação

[70] Conforme assinalado no final do capítulo 1, reporto-me a uma definição de teatro como acontecimento que se constitui na co-presença de actores, bailarinos ou performers e espectadores. Neste contexto, o corpo é matéria basilar da obra, embora não exclusiva, sobretudo se pensarmos nas propostas emergentes dos novos materialismos, que reconhece nos corpos e matérias não-vivas uma produção afectiva.

entre público e cena, concebida como um movimento ressonante de afectos, altera a qualidade sensível do acontecimento, permeável a esses afectos, tal significa que o limite da obra ao vivo é poroso, um espaço-entre corpos, moldável pelas trocas afectivas com o ambiente e a atmosfera criada pelo público. Tal como o actor, para Diderot, ou o corpo do bailarino, para José Gil, o limite da cena é paradoxal.

O público participa, assim, no movimento de afectos que influencia a sua qualidade sensível e que gostaria de elaborar, na secção seguinte, como um movimento da comoção. No lugar "lá" do encontro, o espectador tanto pode ser afectado pelo espectáculo quanto influenciar o corpo paradoxal em cena posto que activa uma circulação de afectos, ampliando-os e intensificando-os. Justamente porque os afectos são transmissíveis e têm impacto no corpo receptivo/paradoxal dos actores, por via da conexão que suscita no acontecimento poético, a função do público no teatro não pode ser considerada passiva. O poder da sua influência é proporcional à abertura do espaço de interacção a que cada projecto estético convida, isto é, à potenciação de afectos que viabiliza.

Vimos como a ressonância afectiva se constitui como um modo de atenção e de tensão que activa a cena. Vimos também como essa ressonância, que é função do público, se estabelece por via de padrões de ritmos e intensidades afectivas, ampliados e intensificados. Tendo por base a análise de vocabulário intersensorial ou as metáforas utilizadas pelos performers, caracterizei ainda o modo como a relação entre cena e público se constitui a partir de uma qualidade sentida da experiência que pode ser escutada e verbalizada.

| Concluindo
O Movimento da Comoção

> *Quizoola!* [da companhia Forced Entertainment] é o espectáculo que nunca é verdadeiramente igual à última vez porque é feito em lugares muito diferentes. É uma peça porosa, é improvisada, nenhuma parte é escrita, nem sequer algumas das perguntas... (...) se houvesse uma forma de representar esquematicamente o público e o seu efeito sobre nós, e o efeito do público sobre como isso afecta o momento da representação, *Quizoola!* é a peça mais aberta a isso, é o circuito de electricidade mais aberto entre os performers e o público, que gira e gira...(Terry O'Connor em entrevista, 30 de Dezembro 2012, via skype. Trad. minha)

> Quando fizemos *Gatz* [da companhia Elevator Repair Service], trabalhámos durante vários meses. Trabalhámos muito sobre o modo de fazer passar o romance inteiro [*The Great Gatzby*, de Scott Fitzgerald], do tipo, como construir uma linha de comboio entre a East Coast e a West Coast... Na noite em que fizémos o espectáculo em frente a um público foi uma grande revelação. Não fazíamos ideia, antes de mais, que era divertido... Quem podia saber que *The Great Gatsby* era divertido? Até pessoas que o leram... Este é só um exemplo específico... Nós não sabíamos. Quando vais assistir ao espectáculo é muito simples e inegável... É hilariante, é um tumulto, embora seja uma tragédia... Mas não sabíamos até o fazermos em frente de um público... àparte o seu poder, porque é que não sabíamos isso? Porque é que foi preciso uma sala cheia de pessoas para compreender isso? (Jim Fletcher em entrevista, 24 de Abril 2012, Nova Iorque. Trad. minha)

Comecei este volume contextualizando a relação cena-público em função de duas matrizes de passividade que informam a construção cultu-

ral do espectador do teatro ocidental. Revisitando a história da relação entre cena e público à luz da teoria da transmissão dos afectos de Teresa Brennan, demonstrei que existe uma correspondência significativa entre o fechamento gradual do espaço cénico, culminando no conceito da quarta parede naturalista e no obscurecimento do auditório da obra de arte total, e uma concepção do espectador passivo entendido como não participante das trocas de afectos na ecologia do espectáculo, quer ao nível da expressão/representação de emoções quer ao nível dos efeitos destas sobre o público. Quanto maior o fosso entre cena e plateia no auditório, maior a separação entre o ambiente e o espectador, sintoma que reflecte a mudança paradigmática diagnosticada por Brennan: a moderna concepção do sujeito autónomo, separado do ambiente e confinado aos limites da biologia, invalida, paulatinamente, o conceito de transmissão dos afectos, em vigor até ao século XVII. Foi ainda necessário compreender o significado do gesto das vanguardas (Futurismo e outros ismos) e das neovanguardas (performance arte) do século XX que quiseram anular essa separação entre palco e plateia, seja por via da provocação seja por via da participação, a fim de reactivar uma relação de afectos com o público. Finalmente, ao caracterizar o espectador pós-dramático, sugeri que nas situações teatrais criadas pelo teatro pós-dramático o espaço entre cena e público é entendido como um espaço de interacção em que o espectador é participante activo.

Subsequentemente, procurei pensar quais as características deste espaço de interacção nas práticas contemporâneas, nomeadamente no respeitante a três espectáculos contemporâneos, analisando as suas configurações cénicas e sensoriais de contacto com o público – *Até que um Dia Deus foi Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza*, de Vera Mantero, *Gob Squad's Kitchen – You Never Had it so Good*, de Gob Squad, e *Sleep No More*, de Punchdrunk. Perguntei-me se a utilização do palco à italiana na sala de teatro condiciona hoje a relação entre cena e público da mesma forma que em outros momentos históricos. Verifiquei que, actualmente, o espaço cénico não é o factor determinante para a construção de uma relação aberta ou fechada à troca afectiva com o público. O espaço tradicional do teatro pode ser apropriado, subvertido e reorganizado consoante a política de afectos de cada espectáculo. É ela que define o grau de determinação a que a circulação de afectos da comoção está sujeita, isto é, que promove economias afectivas mais ou menos condicionantes ou expostas à influência da intensificação de afectos do público. As diferentes ênfases – na determinação de efeitos ou na potenciação de afectos – mostram como a política de afectos pode marcar um fechamento ou uma abertura à imprevisibilidade do acontecimento teatral.

Por último, procurei formas de nomear e descrever a relação entre cena e público a partir das estratégias expressivas a que actores, performers e bailarinos, de diferentes práticas performativas e diferentes geografias do mundo ocidental, recorrem para a definir. Deste vocabulário intersensorial, metáforas rítmicas e recursos expressivos foi possível desenhar um campo semântico comum relativo a uma qualidade sentida da experiência, indicadora de um movimento de padrões rítmicos e intensidades afectivas. Propus pensar este movimento como uma comoção, um movimento conjunto de afectos, estabelecido entre cena e público. É este que amplia e intensifica a circulação de afectos através da sua função de ressonância afectiva, entendida como um modo de atenção e tensão que influencia a qualidade sensível do espectáculo.

Descrever a relação entre cena e público como um movimento de comoção evidencia, para mim, dois aspectos essenciais. Por um lado, valoriza a performatividade dos afectos na constituição desse movimento sensível e concreto enquanto matéria que pertence à dimensão estética do fazer teatral. Por outro, o conceito evidencia a participação conjunta, do público e dos performers, na qualidade sensível do acontecimento poético, que singulariza cada espectáculo. Como prática social de encontros que requer a co-presença da cena e do público, o teatro instaura um processo que tem implicações estéticas sobre o corpo paradoxal dos performers. Este processo é "concordante na diferença", para usar uma expressão de André Lepecki (2013a, 118). Ele gera um movimento conjunto único a cada representação exactamente porque acolhe as experiências singulares dos espectadores reunidos naquele dia – favoráveis ou desfavoráveis, agradáveis ou desagradáveis –, marcando a diferença da qualidade sensível do espectáculo. Note-se que não é minha pretensão idealizar o encontro teatral como um fenómeno necessariamente positivo, harmonioso e feliz, mas sim sublinhar a participação efectiva e necessariamente conjunta de espectadores e actores, embora assumindo formas e responsabilidades distintas sobre o fazer, numa circulação de ritmos e intensidades que só pode ser compreendida na sua valência colectiva e performativa. Sem o público – sem a sua tensão e atenção, as suas intensidades e ritmos – a dimensão sensível do acontecimento poético não se materializaria.

Comoção afigura-se como o conceito adequado para caracterizar o fazer conjunto com que os performers e o público tecem geometrias de afectos no espaço. De um território etimologicamente afectivo, a comoção descreve um movimento que requer algo ou alguém para ser levado a cabo: *cum* + *moveo*, mover com. Ao contrário da emoção, movimento que transborda do interior (*e-moveo*), a comoção é um movimento que se faz com o outro, sublinhando a experiência da relação e do contacto com o dentro e o fora. Por isso, ela descreve justamente a relação entre cena e público na ecologia do espectáculo já que se estabelece e é intensificada na dimensão sensível do acontecimento poético, no lugar "lá" onde se dá a conexão/desconexão. Esta é "concordante", retomando o termo de Lepecki (ibidem), na medida em que reflecte um pulsar de diferentes ritmos e intensidades entrelaçados num tecido afectivo de diferenças fabricadas conjuntamente. O movimento de afectos que conecta cena e público salienta uma interrelação e interdependência sistémica, o que torna irrelevante a distinção entre quem inicia o movimento e quem segue. Para uma abordagem da ecologia afectiva do espectáculo, "mover com" é indestrinçável de ser "movido por".

Na sua origem latina, comover sinaliza ainda uma agitação ou perturbação, que a língua inglesa mantém no significado de tumulto social ainda veiculado por *commotion*. O conceito de comoção aqui proposto sugere não só a agitação emocional interior mas também o impacto de uma atmosfera colectiva. A agitação inerente à comoção constitui-se como possibilidade de um encontro raro com a obra quando esta arrisca "fazer o impossível" (idem, 118), isto é, quando se oferece à possibilidade de choque ou de adesão na zona de contacto do encontro num "metaplano" que cruza o mundano e o "miraculoso", na "concordância" (ibidem). Por outras palavras, quanto maior a porosidade, maior a possibilidade de acontecer o desconhecido, milagre ou catástrofe. Para Lepecki, a ousadia de fazer o impossível consiste em procurar formas de pensar, sentir e agir que escapem a "planos preconcebidos" ou a "coreografias sociais" que constrangem o encontro com a obra (ibidem). Neste sentido, a comoção pode produzir perturbações, desvios de hábitos e lógicas perceptivos, ou confrontos emocionais e sensoriais. A comoção pode potenciar uma experiência estética transformadora.

Além disso, esta dimensão transformadora pode transvasar o momento do acontecimento, ou nem ocorrer nele de todo. Como admiravelmente explorou o slogan da campanha publicitária dos 150 anos da *Brooklyn*

Academy of Music, o encontro perturbador com a obra pode dar-se (também/só) num lugar e momento imprevisíveis, já depois de terminado o espectáculo: *BAM and then it hits you* (Bam 2011). Jogando com a espirituosa coincidência entre a onomatopeia explosiva "bam" e a sigla da instituição, a campanha mostra vários espaços da cidade de Nova Iorque e Brooklyn – parques, ruas, bibliotecas, estações de metro, escritórios – onde a obra pode "rebentar" no espectador, onde o encontro se pode revelar na plena intensidade do seu movimento de deslocação.

O conceito de comoção permite ainda evidenciar a dinâmica rítmica da experiência sentida na relação entre cena e público, como as conversas com os actores, performers e bailarinos demostram. O vocabulário e as imagens utilizadas nessas conversas sugerem, por exemplo, que a relação entre cena e público se materializa numa "corda esticada" (Vera Mantero em entrevista, 10 de Outubro 2011, via skype), que se tensiona de ambos os lados, alicerçando a dimensão sensível do acontecimento poético. Apesar de ter apenas conversado com artistas, não com espectadores, na medida em que são aqueles que experienciam a diferença da relação instaurada a cada representação, está bem patente nas descrições dos primeiros o carácter relacional do movimento como, por exemplo, no comentário de Terry O'Connor (Forced Entertainment) em epígrafe, ao descrever a porosidade de *Quizoola!* como o "circuito de electricidade" mais aberto ao movimento incessante entre cena e público. Pensar este movimento como uma contínua e conjunta deslocação e intensificação de afectos permite-nos não só estabelecer uma aproximação à materialidade do que circula – os afectos – como também entender a importância da função do público para a sua circulação. Tal como as cargas eléctricas sugeridas pela metáfora de O'Connor, os afectos são as cargas sensíveis, que aderem a ideias, pensamentos, sensações e emoções, em circulação entre a cena e o público ("que gira e gira"). Entender esta circulação como uma comoção, um movimento conjunto de afectos, permite, assim, destacar três aspectos fundamentais: a materialidade da economia afectiva do espectáculo, a implicação do público nesse mover-com e a performatividade da relação entre cena e público sobre a qualidade sensível do acontecimento teatral.

Ao confrontar o material empírico das conversas e as políticas de afectos de espectáculos analisados, compreende-se que o movimento da comoção acontece na zona de contacto entre cena e público, isto é, ele é inerente à relação que se estabelece entre ambos no acontecimento poéti-

co. As expressões da gíria teatral como "estar connosco" ou "estar lá" remetem para esse lugar paradoxal, distinto do espaço físico da representação. Seja num plano ficcional de representação seja num plano de ambiguidade pós-dramática, o reconhecimento sensível da relação entre cena e público dá-se nesse território paradoxal, posto que é, simultaneamente, um espaço-tempo partilhado e uma abertura de um espaço, outro invisível mas concreto. Simultaneamente condicionado e potenciado pela política de afectos do espectáculo, que convida a um "estar com" específico, determinando, em maior ou menor grau, o processo colectivo de circulação de afectos estabelece-se "lá".

Dentre os três espectáculos analisados, *AQD* é aquele cujo movimento de comoção mais indetermina a circulação de afectos, abrindo-se ao que pode surgir durante o seu acontecer. A repetida cadência da partitura rítmica e a ausência de fio condutor narrativo alimentam a possibilidade de o espectador entrar e sair do acontecimento poético, atentar ou distrair-se. Não se pretende atingir um efeito no público segundo um plano determinado mas sim, através do efeito hipnótico da cadência repetitiva, potenciar afectos de distração e digressão, inevitável mesmo para quem está atento, arriscando, contudo, o aborrecimento e a resistência. Muito embora a linha de performers sentados à boca de cena acentue visualmente a separação dos espaços, a divisão dilui-se porquanto o espaço sonoro envolve toda a sala, criando uma cratera onde circulam texturas sonoras e padrões rítmicos. Burilados por um padrão poético que liga corpos, espaço e palavra, esta dinâmica de ritmos e intensidades reclama uma prática de escuta para seguir a coreografia de palavras-corpos-espaços.

Em contraste, a atenção solicitada por *Sleep No More* enfatiza os estados de tensão induzidos sobretudo pelo *suspense* do espaço sonoro e pela atmosfera de penúmbra, na medida em que a experiência do público está condicionada pela configuração sensorial da zona de contacto, determinando, assim, a forma como o movimento da comoção se estabelece. Para além disso, a conexão dinâmica entre cena e público vê-se despotenciada face à dispersão do público pela imensidão do espaço cénico do Hotel McKittrick, à fronteira da máscara e às regras que impedem os espectadores de falar entre si e os actores de reconhecerem a presença do público, que os rodeia. O estar "lá" de *Sleep No More* propõe ao espectador ocupar um lugar de *voyeur* imerso no "aqui" do espaço cénico, sem barreiras à deslocação e ao toque, porém, cortando o contacto com os outros co-criadores da atmosfera sensível e restringindo a circulação de afectos aos

efeitos emocionais e perceptivos promovidos pelo próprio espectáculo. Por isso, os ritmos e intensidades da conexão/desconexão passam-se ao nível da relação com o ambiente global da cena em que o público está imerso, mais do que apenas com os performers. Talvez seja isso que os torna mais vulneráveis e lhes exige uma apurada "sensibilidade de 360.º" (Tori Sparks em entrevista, 16 de Março 2012, Nova Iorque. Trad. minha).

Reconhecer a conexão significa sentir a atenção do público na zona de fricções e deslocamentos, criadora de forças de tensão que modulam o espectáculo e intensificam os limites da dimensão sensível da obra, conferindo-lhe uma "tensintegridade" única. A conexão exige uma tensão particular posto que se processa numa reciprocidade dinâmica, num vaivém rítmico. A intensidade da conexão sentida releva, pois, da tensão com que o público "agarra a corda", com que materializa ondas de alta ou baixa intensidade, e com que sintoniza com a respiração o pulsar conjunto de diferentes sensibilidades e experiências nessa dimensão sensível. Nos três espectáculos analisados, que estados afectivos são determinados ou potenciados pelas suas políticas de afectos? E que ressonância afectiva geram?

Ao determinar estados de tensão, inquietude e ansiedade, a zona de contacto de *Sleep No More* desorienta o espectador na medida em que as atmosferas sensoriais condicionam visceralmente a sua capacidade de sentir e compreender. Neste sentido, e por mais que a adrenalina causada por essas tensões possa potenciar o prazer, ao nível da exploração do espaço, a economia afectiva do espectáculo está limitada ao plano de uma experiência idealizada como emancipatória, mas concretizada em pequenos e isolados mundos. O espaço para a ressonância afectiva do público é pré-determinado. Por contraste, as fricções ou resistências que *AQD* gera na confrontação com o público abre a circulação de afectos a possibilidades indeterminadas pela zona de contacto configurada. *AQD* potencia estados de distração, hipnóticos, encantatórios que podem ser acolhidos de maneiras diversas. Tanto o espectador divaga por territórios de associações e memórias quanto resiste à distracção, se aborrece e frustra. As reacções contraditórias participam de uma ressonância afectiva imponderável e imprevisível que emerge de cada encontro. Por último, *Gob Squad's Kitchen* equilibra-se num plano instável entre o objectivo traçado pela tarefa que ancora o projecto – no final do espectáculo apenas espectadores estão em cena – e os afectos potenciados pelas temporalidades afectivas gerados pela reconstrução de *Kitchen*. Por um lado, a intimidade mediada cria um ambiente de confiança, um lugar seguro de participação

directa no espectáculo, em que o movimento de comoção resulta de um efeito sobre o espectador. Por outro lado, potenciando temporalidades afectivas de um momento inaugural, em que todas as possibilidades estão em aberto, o espectáculo permite a emergência de estados contrastantes, da nostalgia ao entusiasmo. Estes estados diferenciais relevam do espaço que é dado à experiência e à memória pessoal de cada espectador, activando uma ressonância afectiva indeterminada.

Em suma, o movimento de comoção dos três espectáculos difere no modo como promove a conexão/desconexão, bem como na abertura ou condicionamento de afectos que circulam e são intensificados na dimensão sensível do acontecimento poético. As suas distintas políticas de afectos promovem, consequentemente, diferentes graus de influência da ressonância afectiva do público na dimensão estética da obra, por via da qualidade sensível única de cada acontecimento poético. Se a zona de contacto do espectáculo assenta num modelo de produção de efeitos, mesmo que a separação teatral seja anulada, como em *Sleep No More*, as cargas sensíveis colocadas em circulação são determinadas em maior grau do que no caso de *AQD*, cuja zona de contacto se configura para potenciar afectos que emergem durante o encontro. No primeiro caso, a circulação é tendencialmente fechada e as cargas sensíveis projectam uma geometria dominada pela forma do círculo. No segundo caso, a circulação é aberta, sendo o movimento potenciado pela forma espiralada de inesperados e imprevisíveis afectos, disparando as suas forças de tensão em diferentes direções. Entre um e outro, *Gob Squad's Kitchen* projecta um círculo inicial fechado mas abre brechas de espirais à medida que as temporalidades afectivas se cruzam e entrelaçam.

A dinâmica implícita no conceito de comoção permite mostrar como a conexão/desconexão da relação entre cena e público é sentida em termos de um movimento conjunto de diferentes sentires. Por um lado, o mover-com da comoção estabelece-se e é sentido através de padrões rítmicos e intensidades sensoriais que ligam cena e público, facto enfatizado pelo vocabulário cinético, onomatopeias e gestualidade a que os actores recorrem. Os micro-movimentos tecem essa ligação; são processados e reconhecidos pelo corpo, mimetizados por sons e movimentos corporais. E o saber decorrente da qualidade sentida da experiência da dimensão sensível do acontecimento poético é, por esta razão, central para a constituição da relação entre cena e público. Por outro lado, uma vez que os afectos se expressam ritmicamente e são performativos pode-se dizer que eles materializam o

movimento da comoção e que, nesse movimento, agem sobre o acontecimento teatral. A ressonância afectiva do público altera a dimensão sensível da obra na medida em que ela consiste numa ampliação e intensificação dos micro-ritmos afectivos em contínuo movimento, sejam eles favoráveis ou desfavoráveis, agradáveis ou violentos para actores e espectadores.

Inserindo-se numa linhagem crítica do sistema de representação que caracteriza projectos experimentais e auto-reflexivos, as práticas contemporâneas que tendem para potenciar um movimento de comoção procuram criar zonas de contacto para "estar com" em vez de "fazer para" o público. É no equilíbrio entre os efeitos, que a configuração sensorial e espacial do espectáculo condiciona, e os afectos, que o espaço aberto à influência da ressonância afectiva potencia, que se pode aferir a abertura da política de afectos de cada espectáculo à performatividade dos afectos gerados.

A figura da comoção está para a potenciação de afectos como a figura da catarse está para a produção de efeitos. A primeira caracteriza-se por uma reciprocidade de afectos; a segunda por um vector unilateral de efeitos emocionais sobre o espectador. A primeira tem por objectivo o estabelecimento de um movimento conjunto de afectos que emerge do espaço de interacção criado; a segunda recorre à experiência afectiva como meio para atingir uma finalidade – persuadir, influenciar. Ambas apresentam, contudo, funções a um tempo sociais, políticas e estéticas: a comoção integra o poder performativo dos afectos colocados em circulação e intensificados pelo público; a catarse ambiciona educar e moralizar o comportamento do público.

Como lembra José Pedro Serra no seu ensaio sobre o trágico, há três grandes linhas de interpretação para a catarse. Todas assentam na unidireccionalidade do movimento entre cena e público e no plano pedagógico e moral da tragédia. No sentido médico do termo grego, catarse significa purga. Exposto aos ventos e aos espíritos, o corpo do espectador é permeável, recordamos, a visitas das emoções que podem ser infecciosas, está receptivo a substâncias sentimentalmente tóxicas que prejudicam a saúde do organismo e daí o cuidado explícito de Vitrúvio com as condições de salubridade – física e emocional – dos locais onde os teatros eram construídos. A sua interpretação moral entende a catarse como "purificação" de uma culpa expiada pelo sofrimento infligido no espectador da tragédia (2006, 182). Como sublinha Serra, a catarse só pode atingir os seus objectivos por via das suas características poéticas, ou seja, pelo facto de promover uma experiência estética, cujo prazer advém do conhe-

cimento sensorial e cognitivo que proporciona. A interpretação de catarse como clarificação, actualmente a mais consensual, sugere que a experiência do terror e da piedade não só permite ao espectador conhecer essas emoções, como comprazer-se com a experiência estética através da qual esse conhecimento é adquirido (idem 186). Como anteriormente assinalado, Serra defende que a tragédia é uma experiência de conhecimento. Se a catarse visa promover o terror e da piedade no espectador é porque a sua experiência vivida permite clarificar os seus sentidos: sensorial e cognitivo. Experienciar para conhecer, eis o objectivo maior da catarse.

Pensar a relação entre cena e público numa perspectiva de reciprocidade, e não de efeitos unidirecionais, obriga a reequacionar a função do espectador no acontecimento teatral. Esta função é estética na medida em que é afectiva. Na reciprocidade do movimento, a comoção convida à conexão/desconexão que envolve a ressonância afectiva do público, mas também clarifica aspectos da obra aos seus fazedores. O público, afirmam os performers, actores e bailarinos, "concretiza a forma do espectáculo" (Miguel Pereira em entrevista, 27 de Julho 2011, Lisboa), "organiza os sinais do espectáculo" (João Lagarto em entrevista, 23 de Janeiro 2013, Lisboa), e nesse sentido, "faz o espectáculo". Em que consiste essa clarificação? Em revelar estranhezas, surpreender com reacções em determinadas zonas do espectáculo e em tornar única cada representação, ampliando e intensificando afectos. A maioria dos actores, bailarinos e performers são peremptórios: não há como saber determinadas coisas sobre o espectáculo antes de ele ser mostrado a um público. Só se pode conhecer um espectáculo, fazendo-o. Isto significa que há zonas de acesso que se abrem em contacto com o público, sejam elas interpretações ou traduções, como propõe Rancière (2010), sejam ritmos e intensidades afectivas que só surgem no acontecimento poético. A comoção mostra que a função do público "faz coisas" ao espectáculo, ainda que o espectador aparentemente possa estar apenas sentado na plateia. Ao integrar e valorizar o papel intensificador do público no movimento rítmico com a cena, a figura da comoção evidencia o carácter performativo dos afectos. Será o movimento da comoção uma possível resposta à pergunta de Jim Fletcher: porque razão é preciso uma sala cheia de pessoas para perceber que o *Gatz* é um espectáculo divertido?

Bibliografia

"A-F." 2006. *Performance Research* 11 (3): 1-60.

Ageno, Alessio e Frilli, Maura. 2003. "Architecture as Talisman: The Hidden Links between Vitruvius' Theatre and Palladio's villa 'Rotonda.'" *Actas Do 1º Congresso Internacional Sobre Construção Da História* (Janeiro): 151-160.

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Alston, Adam. 2012. "Funding, Product Placement and Drunkenness in Punchdrunk's The Black Diamond." *Studies in Theatre and Performance* 32 (2): 193-207.

———. 2016. *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Basingstoke: Palgrave.

Aristóteles. 2005. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM.

Artaud, Antonin. 1989. *O Teatro E O Seu Duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.

———. 2007. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. e introd. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim.

Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 2002. "Task and Vision. Willem Dafoe in LSD." In *Acting (Re)considered*, editado por Phillip ZARRILLI, 305-310. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Bablet, Denis e Jacquot, Jean, eds. 1963. *Le Lieu Théatral Dans La Société Moderne*. Paris: CNRC.

Bablet, Denis. 1977. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris e Nova Iorque: Leon Amiel.

Bam. 2011. "Ad Preview: BAM And Then It Hits You." *BAM Blog.* http://bam150years.blogspot.pt/2011/09/ad-preview-bam-and-then-it-hits--you.html. consultado a 13 de Dezembro de 2013.

Bartolucci, G. 1968. *La Scrittura Scenica*. Roma: Lerici.

Baugh, Christopher. 2005. *Theatre, Performance and Technology – The Development and Transformation of Scenography*. Houndmills: Palgrave.

Beckerman, Bernard. 1970. *Dynamics of Drama. Theory and Methodof Analysis.* Nova Iorque: Drama Book Specialists.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham e Londres: Duke University Press.

Bennett, Susan. 1990. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Berghaus, Gunter. 2005. *Avant-Garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Houndmills: Palgrave.

Berlant, Lauren. 2000. "Intimacy: A Special Issue." In *Intimacy*, 1-8. Londres e Chicago: University of Chicago Press.

———. 2011. *Cruel Optimism*. Durham e Londres: Duke University Press.

Bernstein, Robin. 2012. "Toward the Integration of Theatre History and Affect Studies: Shame and the Rude Mechs's The Method Gun." *Theatre Journal* 64: 213-230.

Berthoz, Alain. 1997. *Le Sens Du Mouvement*. Paris: Editions Odile Jacob.

Biggin, Rose. 2017. *Immersive Theatre and Audience Experience*. Basingstoke: Palgrave.

Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*: 51-79.

———. ed. 2006. *Participation*. Londres e Cambridge: MIT.

———. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres e Nova Iorque: Verso.

Blackadder, Neil. 2003. *Performing Opposition. Modern Theatre and the Scandalized Audience*. Westport e Londres: Praeger.

Blackman, Lisa. 2012. *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. Los Angeles e Londres: Sage.

Blair, Ronda. 2008. *The Actor, Image and Action. Acting and Cognitive Neuroscience*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Blau, Herbert. 1990. *The Audience*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.

Boenisch, Peter. 2012. "Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre." *Critical Stages*. http://www.

critical-stages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences--experience-in-contemporary-theatre. consultado a 10 de Março de 2018.

Boenisch, Peter. 2010. "Towards a Theatre of Encounter and Experience: Reflexive Dramaturgies and Classic Texts." *Contemporary Theatre Review* 20 (2): 162-172.

Böhme, Gernot. "The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres." http://www.cresson.archi.fr/PUBLI/pubCOLLOQUE/AMB8confGBohme-eng.pdf. consultado a 13 de Dezembro de 2013.

———. 2000. "Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological a Esthetics." *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* 1 (1): 14-18.

———. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36: 113-126.

Bonfitto, Matteo. 2013. "Encontro – Deslocamento – Experiência." In *Rumos Teatro – Encontro*, editado por Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sónia Sobral, 100-111. São Paulo: Itaú Cultural.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Borie, Monique, Rougemont, Martine de, Scherer, Jacques. 1982. *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Brecht, Bertolt. 1957. "Pequeno Organon Para o Teatro." In *Brecht, Bertolt – Estudos Sobre Teatro*, editado por Siegfried Unseld, 159-215. Lisboa: Portugália.

Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Itaca: Cornell University.

Bruce, Graham. 1985. *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Michigan: UMI Research Press.

Burt, Ramsay. 2003. "Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance." *Performance Research* 8 (2): 34-41.

Carlson, Marvin. 1989a. "Theatre Audiences and the Reading of Performance." In *Interpreting the Theatrical Past*. Iowa: University of Iowa Press.

———. 1989b. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Itaca: Cornell University Press.

———. 1990. *Theatre Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Clough, Patricia, ed. 2007. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham e Londres: Duke University Press.

Collier, Jo Leslie. 1988. *From Wagner to Murnau. The Transposition of Romanticism from Stage to Screen*. Ann Arbor: UMI – Research Press.

Connolly, William E. 2012. "The Complexity of Intention." *Critical Inquiry* 37 (4): 791-798.

Cox, Christoph. 2011. "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism." *Journal of Visual Culture* 10 (2): 145-161.

Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge e Massachussets: MIT.

———. 1999. *Suspentions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge e Massachussets: MIT.

Cull, Laura. 2012. "Affect in Deleuze, Hijikata, and Coates: The Politics of Becoming-Animal in Performance." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26 (2): 189-203.

———. 2013. *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. Houndmills: Palgrave.

Damásio, António. 2003. *Ao Encontro de Espinosa*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Davidson, Richard J. 2012. *The Emotional Life of Your Brain*. Londres: Hudson Street Press.

Delahunta, Scott, Barnard, Phil e McGregor, Wayne. 2009. "Augmenting Choreography: Insights and Inspiration from Science." In *Choreography in Contexts: Critical Perspectives on Choreographic Practice*, editado por Jo Butterworth e Liesbeth Wildschut, 431-448. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Delahunta, Scott. 2005. "Separate Spaces: Some Cognitive Dimensions of Movement." *Diffusion*. http://diffusion.org.uk/species_of_spaces/D_SOS_Delahunta_A4.pdf. consultado a 10 de Março de 2018.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1992. *O Que É a Filosofia?* Lisboa: Presença.

———. 1997. *Mil Platôs. Capitalismo E Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.

———. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.

———. 2011. *Francis Bacon. Lógica Da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.

De Marinis, Marco. 1982. *Semiotica Del Teatro*. Milão: Bompiani.

———. 1987. "Dramaturgy of the Spectator." *TDR/The Drama Review* 31 (2): 100-114.

Derrida, Jacques. 1978. "The Theatre of Cruelty." In *Writing and Difference*, 232-50. Chicago: University of Chicago Press.

Descartes, René. 1984. *As Paixões Da Alma*. Lisboa: Sá da Costa.

Di Benedetto, Stephen. 2010. *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Dolan, Jill. 1991. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 2005. *Utopia in Performance. FInding Hope at the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía Del Teatro 1: Convívio, Experiencia, Subjectividad*. Buenos Aires: Atuel.

Ekman, Paul. 1991. *Telling Lies*. Nova Iorque: Norton.

Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Nova Iorque: Zone.

Espinosa, Bento de. 1992. *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água.

Fabião, Eleonora. 2010. "Corpo Cênico, Estado Cênico." *Contra Pontos* 10 (3): 321-326.

Fensham, Rachel. 2009. *To Watch Theatre. Essays on Genre and Corporeality*. Bruxelas: Peter Lang.

———. 2012. "Postdramatic Spectatorship: Participate or Else." *Critical Stages*. http://www.critical-stages.org/7/postdramatic-spectatorship-participate--or-else/. consultado a 10 de Março de 2018.

Féral, Josette. 2008. "Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo." *Revista Sala Preta* (8): 197-210.

Fischer-Lichte, Erika. 1992. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

———. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Flaherty, Jennifer. 2014. "Dreamers and Insomniacs: Audiences in *Sleep No More* and *The Night Circus*." *Comparative Drama* 48 (1 & 2): 135-54.

Foster, Susan. 2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance. Choreographing Empathy*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Franko, Mark. 1986. *The Dancing Body in Renaissance Choreography*. Birmingham: Summa Publications.

Freshwater, Helen. 2009. *Theatre & Audience*. Houndmills: Palgrave.

Füller, Buckminster. 2006. "Tensegrity." http://www.rwgrayprojects.com/rbfnotes/fpapers/tensegrity/tenseg01.html. consultado a 13 Dezembro 2013.

Galhós, Cláudia. 2006. "Dos Afectos." *Expresso* (Dezembro 30): 14-15.

Gallese, Vittorio, e David Freedberg. 2007. "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience." *Trends in Cognitive Sciences* 11 (6): 197-203.

Garner, Stanton. 1994. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Itaca: Cornell University Press.

Gassner, John. 1956. *Directions in Modern Theatre and Drama*. Nova Iorque: Hort, Rinehart e Histon.

Gendlin, Eugene. 1981. *Focusing*. Nova Iorque: Bantam Books.

———. 1997. *Experiencing and the Creation of Meaning. A Philosophical and Psychological Approach to the Subjective*. Illinois: Northwestern University Press.

Gil, José. 1996. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. 2ª ed (2005). Lisboa: Relógio d'Água.

———. 2001. *Movimento Total. O Corpo E a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

Ginters, Laura. 2010. "On Audiencing: The Work of the Spectator in Live Performance." *About Performance* 10: 7-14.

Goldberg, Roselee. 2007. *A Arte Da Performance. Do Futurismo Ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Goldhill, Simon. 1997. "The Audience of Athenian Tragedy." In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 54-68. Cambridge: Cambridge University Press.

Goleman, Daniel. 2006. *Inteligência Social. A Nova Ciência Das Relações Humanas*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Goodall, Jane. 2008. *Stage Presence*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Goodman, Steve. 2010. *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge e Londres: MIT.

Gordon, Colette. 2012. "Touching the Spectator: Intimacy, Immersion, and the Theater of the Velvet Rope." *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation* VII (2): n.p. http://www.borrowers.uga.edu/316/show. consultado a 13 de Agosto de 2017.

Gorton, K. 2007. "Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements." *Feminist Theory* 8 (3) (December 1): 333-348.

Gregg, Melissa e Seigworth, Gregory, eds. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham e Londres: Duke University Press.

Grehan, Helena. 2009. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Houndmills: Palgrave.

Greiner, Christine. 2005. *O Corpo. Pistas Para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume.

———. 2010. *O Corpo em Crise. Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações*. São Paulo: Annablume.

Hardt, Michael, e Negri, Antonio. 2000. *Empire*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.

Harvie, Jen. 2013. *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*. Houndmills: Palgrave.

Hasson, Uri, et. al. 2012. "Brain-to-Brain Coupling: A Mechanism for Creating and Sharing a Social World." *Trends in Cognitive Sciences* 16 (2): 114--121.

Healy, Patrick. 2013. "A London Troupe Thrives With Ambitious Free-Range Theater." *New York Times* (August 8): C1.

Heathfield, Adrian. 2012. "Then Again." In *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, editado por Amelia Jones e Adrian Heathfield, 27-35. Bristol e Chicago: Intellect.

Helder, Herberto. 1990. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Hemmings, Claire. 2005. "Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn." *Cultural Studies* 19 (5): 548-567.

Henriques, Julian. 2010. "The Vibrations of Affect and Their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene." *Body & Society* 16 (1): 57-89.

Hurley, Erin e Warner, Sara. 2012. "Special Section: 'Affect/Performance/ Politics.'" *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26 (2): 99-107.

Hurley, Erin. 2010. *Theatre & Feeling*. Basingstoke: Palgrave.

Jackson, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

James, William. 1884. "What Is an Emotion?" *Mind* 9 (34): 188-205.

James, Susan. 1997. *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Johnson, Mark. 2007a. *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

———. 2007b. *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Jones, Amelia. 2011. "'The Artist Is Present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence." *TDR/The Drama Review* 55 (1) (March): 16-45.

Joseph, Arthur. 1970. "Interview with Peter Handke." *The Drama Review: TDR* 15 (1): 56-61.

Kapchan, Deborah. ed. 2017. *Theorizing Sound Writing*. Middletown e Connecticut: Wesleyan University Press.

Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, Environments & Happenings*. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Kattwinkel, Susan, ed. 2003. *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*. Westport e Londres: Praeger.

Kennedy, Dennis. 2009. *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kerkhoven, Marianne Van. 1994. "The Actor." *Theaterschrift* (7): 8-31.

Kershaw, Baz. 2001. "Oh for Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre." *Modern Drama* 42 (1): 133-154.

———. 2007. *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kirby, Michael. 1965. *Happenings*. Nova Iorque: Dutton.

Koumarianos, Myrto e Silver, Cassandra. 2013. "Dashing at Nightmare: Haunting Macbeth in *Sleep No More*." *TDR* 57 (1): 165-75.

Krpic, Tomaz. 2011. "The Spectator's Performing Body: The Case of the Via Negativa Theatre Project." *New Theatre Quarterly* 27 (2): 167-175.

Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Alresford, Hants: Zero Books.

Ledoux, Joseph. 1996. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Nova Iorque: Touchstone.

Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis. Space, Time and the Everyday Life*. Londres: Continuum.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 2008. "Notes Sur L'anagnorisis. Réflexions Sur Le Spectateur Dans Le Theater Pré-et Postdramatique." In *Place Au Public. Les Spectateurs Du Theater Contemporain*, editado por Thomas Hunkeler, 21-36. Genève: Metis Presses.

Lepecki, André e Banes, Sally. 2007. *The Senses in Performance*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Lepecki, André. 1997. "Nas Margens Do Presente. A Dança Dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho." In *Aspectos Da Dança Independente Em Portugal*, 47-58. Lisboa: Cotovia.

———. 1999a. "O Subtil Presente Da Dança." *A Dança Do Existir. Retrospectiva Em Imagens Do Trabalho Coreográfico de Vera Mantero*. Catálogo da exposição. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

———. 1999b. "The Dancing Book. A Portrait of the Portuguese Choreographer Vera Mantero." *Sarma*. http://sarma.be/docs/662. consultado a 10 de Março de 2018.

———. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 2007. "Choreography as Apparatus of Capture." *TDR/The Drama Review* 51 (2): 119-123.

———. 2009. *Planes of Composition: Dance, Theory and The Global*. Londres: Seagull Books.

———. 2010. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42 (2): 28-48.

———. 2012. "Fazendo mundo(s) – políticas da performance na multipolaridade planetária." Conferência apresentada no Teatro Maria Matos a 26 de Outubro.

———. 2013a. "No Metaplano, o Encontro." In *Rumos Teatro – Encontro*, editado por Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sónia Sobral, 112--119. São Paulo: Itaú Cultural.

———. 2013b. "From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as Dance's (a--Personal) Political Singularity." In *Dance, Politics & Co-Immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, editado por Stefan Holscher e Phillip Schulte, 23-40. Zurique e Berlim: Diaphanes.

Leys, Ruth. 2011a. "The Turn to Affect : A Critique." *Critical Inquiry* 37 (3): 434-472.

———. 2011b. "Affect and Intention : A Reply to William E. Connolly." *Critical Inquiry* 37 (4): 799-805.

Lütticken, Sven, ed. 2005. *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Roterdão: Witte de With.

Machon, Josephine. 2009. *(Syn)aesthetics Redefining Visceral Performance*. Houndmills: Palgrave.

Mackintosh, Ian. 1993. *Architecture, Actor and Audience*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Malabou, Catherine. 2008. *What Should We Do with Our Brain? What Should We Do with Our Brain?* Nova Iorque: Fordham University Press.

Manning, Erin. 2007. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2009. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Massachussets: MIT.

Mantero, Vera e David, Gwénola. 2006. "Entretien Avec Vera Mantero – Folha de Sala do espectáculo *Até que um Dia Deus é Destruído pelo Extremo Exercício da Beleza*." Paris: Festival d'Automne.

Mantero, Vera. 2006. "Documentos de Trabalho Para *AQD*." Inédito.

Maples, Holly. 2016. "The Erotic Voyeur: Sensorial Spectatorship in Punchdrunk's The Drowned Man." *JCDE* 4 (1): 119-33.

Marotti, Ferrucio. 1974. *Lo Spazio Scenico. Teorie E Tecniche Scenographiche in Italia dall'Età Barocca Al Settecento*. Roma: Bulzoni.

Martin, John. 1965. *The Modern Dance*. Princeton NJ: Dance Horizons Book.

Massumi, Brian. 1995. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique* (31): 83--109.

Mayen, Gérard. 2006. "On N'habite Pas Son Langage. Une Création de Vera Mantero." *Artishoc*. http://www.artishoc.com/site.php?rub=5&fiche_mut_id=&fiche_alias=mouvement&id=101410&&mode_view=lecture. consultado a 13 de Dezembro de 2013.

Mcauley, Gay. 1999. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 2012. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press.

McConachie, Bruce, e Hart, Elisabeth, eds. 2006. *Performance and Cognition – Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

McConachie, Bruce. 2008. *Engaging Audiences*. Houndmills: Palgrave.

Meineck, Peter. 2011. "The Neuroscience of the Tragic Mask." *Arion* 19 (1): 113-158.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 1998. *L'Assise Du Théâtre. Pour Une Étude Du Spectateur*. Paris: CNRC.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2006. *Figurations Du Spectateur. Une Réflexion Par Limage Sur Le Theater et Sur Sa Théorie*. Paris: L'Harmattan.

Meyer-Dinkgrafe, Daniel. 2005. *Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol e Portland: Intellect.

Molder, Maria Filomena. 2012. "Relação Da Palavra Beleza Em A Faca Não Corta O Fogo de Herberto Helder." *Textos E Pretextos* (17): 65-73.

Morgan, Robert C. 2010. "Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism." *PAJ* (96): 1-15.

Muñoz, José Esteban. 2006. "Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performativity of Race, and the Depressive Position." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31 (3): 675-688.

Muse, John H. 2012. "Performance and the Pace of Empathy." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26 (2): 173-188.

Nancy, Jean-Luc. 2002. *À L'écoute*. Paris: Galilé.

Nicoll, Allardyce. 1966. *Lo Spazio Scenico. Storia Dell'arte Teatrale*. Roma: Bulzoni.

Nöe, Alva. 2004. *Action in Perception*. Cambridge e Londres: MIT.

Oddey, Alison, e White, Christine. eds. 2009. *Modes of Spectating*. Bristol e Chicago: Intellect.

O'Hara, Meghan. 2017. "Experience Economies: Immersion, Disposability, and Punchdrunk Theatre." *Contemporary Theatre Review* 27 (4): 481-96.

"Oxford English Dictionary." 2012. http://www.oed.com. consultado a 20 de Março de 2013.

Packer, Randall e Jordan, Ken. 2002. *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*. Londres e Nova Iorque: Norton.

Pais, Ana. 2003. "Psicose Crepuscular. Quando a Técnica se Sobrepõe à Arte." *Expresso*: 22-3.

———. 2004. *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*. Lisboa: Colibri.

———. 2006. "À Beira Do Abismo." *Sol* (December 1): 51.

Papaioannou, Spyros. 2014. "Immersion, 'Smooth' Spaces and Critical Voyeurism in the Work of Punchdrunk." *Studies in Theatre and Performance* 34 (2): 160-74.

Papoulias, Constantina e Callard, Felicity. 2010. "Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect." *Body & Society* 16 (1): 29-56.

Pedwell, Carolyn e Whitehead, Anne. 2012. "Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory." *Feminist Theory* 13 (2): 115-129.

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 1997. "A Ontologia da Performance. Representação sem produção". Trad. de André Lepecki. *Revista de Comunicação e Linguagens – Dramas* 24: 171-191.

Piepenburg, Erik. 2011. "Stage Is Set. Ready for Your Part?" *New York Times*. http://theater.nytimes.com/2011/03/20/theater/sleep-no-more-from--punchdrunk-transforms-chelsea-warehouses.html. consultado a 12 de Fevereiro de 2013.

Pissarra, Gisela. 2006. "A Morte de Deus." *Jornal de Letras*. 22 de Novembro: 34.

Platão. 1990. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pollesch, René. 2011. "'Olho-Te Nos Olhos, Contexto de Ofuscação Social.'" In *O Amor É Mais Frio Que O Capital*, Trad. José Maria Vieira Mendes. 101-122. Lisboa: Cotovia.

Przybos, Julia. 1987. *L'Entreprise Mélodramatique*. Paris: Librairie José Corti.

Puchner, Martin e Ackerman, Alan. 2006. *Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage*. Houndmills: Palgrave.

Puchner, Martin. 2002. *Stagefright. Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. Baltimore e Londres: John Hopkins University Press.

———. 2010. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.

Punchdrunk. s.d. a) https://www.punchdrunk.org.uk. consultado a 15 de Dezembro de 2013.

Punchdrunk. s.d. b). "Perguntas Frequentes". https://www.punchdrunk.org.uk. consultado a 15 de Dezembro de 2013.

Purcell, Stephen. 2013. *Shakespeare and Audience in Practice*. Houndmills: Palgrave.

Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, e Wittman, Laura, eds. 2009. *Futurism. An Anthology*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rayner, Alice. 2003. "The Audience. Subjectivity, Community and the Ethics of Listening." In *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, editado por Philip Auslander, 249-268. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Rehm, Rush. 2002. *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tradegy*. Princeton e Oxford: Princeton University Press.

Reynolds, Dee e Reason, Mathew, eds. 2012. *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol e Chicago: Intellect.

Ricci, Glenn. 2012. "Tracking the Scottish Play: The Sounds of Sleep No More." *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation* VII (2). http://www.borrowers.uga.edu/442/show. consultado a 4 de Novembro de 2017.

Ridout, Nicholas. 2006. *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2008. "Welcome to the Vibratorium." *Senses & Society* 3 (2): 221-231.

Rizzolatti, Giacomo, Gallese, Vittorio et. al.. 2002. "Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons." *Science (New York, N.Y.)* 297 (5582) (August 2): 846-8.

Roach, Joseph. 1985. *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Rokem, Freddie. 2009. *Philosophers and Thespians Thinking Performance*. Stanford: Stanford University Press.

Rolnik, Suely. 2006. *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas Do Desejo*. Porto Alegre: Sulina.

Ronald Tavel. His Life and Work. 2015. The Estate of Ronal Tavel. http://www.ronaldtavel.com. consultado a 13 de Março de 2018.

Sanchez, José A. 2011. "Dramaturgia En El Campo Expandido / Dramaturgy in an Expanded Field." In *Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation*, editado por Manuel Bellisco e María José Cifuentes, 19--56. Murcia: Centro Párraga & CENDEAC.

Santone, Jessica. 2014. "The Economics of the Performative Audience." *Performance Research* 19 (6): 30-36.

Schechner, Richard. 1973. *Environmental Theatre*. 2.ª ed. (1994). Londres e Nova Iorque: Applause.

———. 1977. "Drama, Script, Theatre and Performance" in *Essays on Performance Theory 1970-1976*. Nova Iorque: Drama Book Specialists: 36-62.

———. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

———. 2002. *Performance Studies – an Introduction*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Schivelbusch, Wolfgang. 1988. *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Schneck, Daniel e Berger, Dorita. 2006. *The Music Effect. Music Physiology and Clinical Applications*. Londres e Filadelfia: Jessica Kingsley.

Schneider, Rebecca. 2010. "Protest Now and Again." *TDR/The Drama Review* 54 (2) (June): 7-11.

———. 2011a. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

———. 2011b. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres e Nova Iorque: Routlege.

Sedgwick, Eve Kosofsky e Frank, Adam. 1995. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry* 21 (2): 496-522.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham e Londres: Duke University Press.

Sennett, Richard. 1974. *The Fall of the Public Man*. Londres: Penguin.

Serra, José Pedro. 2006. *Pensar O Trágico. Categorias da Tragédia Grega.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sheer, Eduard e Klich, Rosemary. 2012. *Multimedia Performance*. Basingstoke: Palgrave.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter e Charlottesville: imprint Academic.

Spångberg, Mårten. 2012. "Choreography as Extended Practice. Situation, Movement, Object." http://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com/about/. consultado a 4 de Abril de 2013.

Squad, Gob. 2007. "Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It so Good)." http://www.gobsquad.com/projects/gob-squads-kitchen-youve-never-had--it-so-good. consultado a 10 de Março de 2018.

———. 2010. *Gob Squad Reader*. Berlim: Gob Squad.

Stanislavski, Constantin. 1977. *A Construção Da Personagem*. Trad. Arsénio Mota. Lisboa: Serviços Sociais dos Trabalhadores da C.G.D. Secção Cultural

———. 1984. *A Preparação Do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

States, O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley: University of California Press.

Stein, Gertrude. 1988. *Lectures in America*. Londres: Virago.

Stern, Daniel. 1977. *The First Relationship. Infant and Mother*. 2.ª ed. (2002). Cambridge: Harvard University Press.

———. 1985. *The Interpersonal World of the Infant*. Nova Iorque: basic books.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham e Londres: Duke University Press.

Sullivan, Jack. 2006. *Hitchcock's Music*. New Haven e Londres: Yale University Press.

T'Jonck, Pieter. 2007. "Got vait niet te verfilmen." *De Morgen*. 27 de Fevereiro: 25.

Tait, Peta. 2002. *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces in Chekhov's Drama and Stanislavsky's Theatre*. Aldershot: Ashgate.

Tavel, Ronald. 2015. "Kitchen." *Ronald Tavel. His Life and Work.* The Estate of Ronal Tavel. http://www.ronaldtavel.com/documents/kitchen.pdf. consultado a 13 de Março de 2018.

Tércio, Daniel. 2006. "Good Vibrations." *Expresso*. 1 de Dezembro: 33.

Thompson, Marie, e Biddle, Ian, eds. 2013. *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.

Thompson, James. 2009. *Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. Houndmills: Palgrave.

Tulloch, John. 2005. *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception: Theatrical Events and Their Audiences*. Iowa: University Of Iowa Press.

Turner, Cathy, Behrndt, Synne. 2008. *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave.

Ubersfeld, Anne. 1977. *Lire Le Théâtre*. Paris: Editions Sociales.

———. 1981. *L'école Du Spectateur*. Paris: Temps Actuels.

Vawter, Ron, e Vercruyssen, Frank. 1994. "A Dialogue on Acting. An Interview with Ron Vawter & Frank Vercruyssen." *Theaterschrift* (7): 88-111.

Vitrúvio. 2006. *Tratado de Arquitectura.* Lisboa: Instituto Superior Técnico.

Weiss, Allen. 2008. *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*. Berlim: Errant Bodies Press.

———. 2002. *Breathless. Sound Recording, Disembodiment, and The Transformation of Lyrical Nostalgia*. Middletown: Wesleyan University Press.

Welton, Martin. 2012. *Feeling Theatre*. Houndmills: Palgrave.

White, Gareth. 2009. "Odd Anonymized Needs." In *Modes of Spectating*, editado por Alison Oddey e Christine White, 219-229. Bristol e Chicago: Intellect.

———. 2012. "On Immersive Theatre." *Theatre Research International* 37 (3): 221-235.

———. 2013. *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. Houndmills: Palgrave.

Worthen, W. B. 2012. "'The Written Troubles of the Brain': Sleep No More and the Space of Character." *Theatre Journal* 64 (1): 79-97.

Zaiontz, Keren. 2014. "Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on--One." *Theatre Journal* 66 (3): 405-25.

Žižek, Slavoj. 2012. "The Interpassive Subject." *European Graduate School.* http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the-interpassive-subject/. consultado a 8 de Março de 2013.

Zola, Émile. 1923. *Le Naturalisme Au Théatre*. Paris: Fasquelle.

———. 1966. *Thérèse Raquin*. Paris: Fasquelle.